



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2009

Manuel Augusto Coelho Modelos interpretativos contemporâneos em Carlos
Gonçalves Tavares Seixas



Manuel Augusto Coelho **Modelos interpretativos contemporâneos em Carlos**
Gonçalves Tavares **Seixas**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho, Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação do Professor João Pedro Carvalho de Alvarenga professor auxiliar do Departamento de Música da Universidade de Évora.

O júri

Presidente

Doutora **Nancy Louisa Lee Harper**, Professora Associado com agregação da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutor **Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa**, Professor Auxiliar do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

Doutor **João Pedro Carvalho de Alvarenga**, Professor Auxiliar da Universidade de Évora. **(Co-Orientador)**

Doutora **Helena Paula Marinho Silva de Carvalho**, Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro. **(Orientadora)**

Agradecimentos

O trabalho desenvolvido no âmbito desta dissertação contou com as contribuições de muitas pessoas, pelo que quero expressar a todas os meus mais sinceros agradecimentos.

À Professora Helena Marinho, pelas suas sugestões e total disponibilidade que foram essenciais nas diversas fase deste trabalho.

Ao Professor João Pedro de Alvarenga pelas mesmas razões e igualmente por ter aceite de forma tão gentil o convite endereçado para realizar a co-orientação deste trabalho.

À Doutora Maria de Fátima Silva Marcos (Professora Convidada da Escola Superior de Enfermagem do Porto, onde lecciona a cadeira de Psicologia Social, e Sócia Gerente da Empresa de Estudos de Mercado Índicios) por todo o apoio prestado nas questões relacionadas com o questionário e análise de conteúdo das entrevistas.

A todos intérpretes entrevistados pelo seu contributo, disponibilidade e compreensão. Sem a participação destes músicos seria impossível a realização deste trabalho.

À minha esposa Sara Almeida pela sua ajuda nas diversas fases do trabalho e pela paciência que teve comigo durante estes anos de mestrado.

Finalmente, a todos aqueles que me apoiaram, de forma directa ou indirecta, no decorrer deste trabalho.

Palavras – Chave

Carlos Seixas – Obra multi-facetada – Interpretação – Questionário – Movimentos preformativos contemporâneos

Resumo

Carlos Seixas é um compositor português com uma obra notável e multi-facetada, susceptível de muitas análises e hipóteses surpreendentes. Como é interpretado hoje em dia Carlos Seixas? Neste trabalho fui ao encontro dos instrumentistas que abordam a sua obra e através de um questionário foi auscultada a sua opinião sobre vários aspectos performativos.

Este estudo pretende antes de mais ser um contributo para a divulgação da obra de Carlos Seixas apontando caminhos para a sua interpretação. Será feita uma abordagem dos movimentos performativos contemporâneos e da obra de Carlos Seixas. Seguidamente abordarei a metodologia empregue na realização e análise do questionário e por último uma conclusão que englobe os dados obtidos, não só com aquilo que hoje se sabe sobre Seixas, mas também com as principais tendências de interpretação contemporâneas.

keywords

Carlos Seixas – Multifaceted work – Interpretation – Questionnaire – contemporary performative Movements

Abstract

Carlos Seixas is a Portuguese composer with a multifaceted work, which can be a target of many surprising analyses and hypotheses. How is interpreted nowadays Carlos Seixas? In this work I meet some of the most important performers that approach its work and through a questionnaire their opinion on some performative aspects was auscultated.

This study it intends to be a contribution for the spreading of the work of Carlos Seixas, pointing ways to its interpretation. A boarding of the modern performative movements and the work of Carlos Seixas will be made. After that I will approach the methodology that I used in the accomplishment and analysis of the questionnaire and finally a conclusion, that will relate the acquired data, not only with what today is knownd about Seixas, but also with the main trends of the modern interpretation movements.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO.....1

CAPÍTULO I – CARLOS SEIXAS.....4

1.1- Antecedentes4

1.2 - Contextualização histórica e biográfica.....5

1.2- Seixas *versus* Scarlatti.....7

1.3- Estilo e técnica.....10

1.4- Improvisação e ornamentação.....13

CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

2.1 - Metodologias qualitativas.....18

2.2 - Análise de conteúdo.....20

2.3 - Abordagem no terreno.....21

2.4 - Análise por categorias.....25

CAPÍTULO III – ENQUADRAMENTO TEÓRICO DENTRO DO
CONTEXTO DA INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE INFORMADA..44

CONCLUSÃO.....62

BIBLIOGRAFIA.....66

ANEXOS

Anexo 1 - Entrevistas

INTRODUÇÃO

O objectivo primordial deste trabalho consiste numa observação das práticas performativas contemporâneas da obra para teclado do compositor português Carlos Seixas. De facto esta é uma área absolutamente virgem visto que não há conhecimento de um estudo deste tipo em relação à obra de Seixas, tanto a nível nacional como no estrangeiro.

Muitos dos que despertam para a obra deste músico português constatarem de imediato uma enorme desproporcionalidade entre a grandeza e evidente qualidade das suas composições e a parca ou datada bibliografia que se debruce mais ou menos sistematicamente sobre o carácter e natureza técnica e interpretativa do seu edifício musical.

À quase ausência de material bibliográfico sobre a obra de Carlos Seixas junta-se a tragédia que foi o desaparecimento de grande parte da sua obra no terramoto de Lisboa de 1755. O que afortunadamente sobreviveu permite apenas uma leitura parcial e potencialmente errónea da natureza do seu produto artístico, se não tivermos em conta as diversas facetas da sua actividade musical.

Tendo em conta todas estas as limitações que se levantam a quem queira aprofundar o seu entendimento da obra de Seixas, começou a surgir no nosso espírito uma dúvida:

- De que se socorrem aqueles que hoje em dia interpretam Carlos Seixas?

Pareceu-nos desde logo legítima esta interrogação depois da busca de algo palpável que não esbarrasse com as habituais generalidades acerca deste músico, nomeadamente a tradicional comparação com o compositor italiano Domenico Scarlatti, ou um vago arquivamento das suas características na “gaveta” do tardio barroco europeu, ou quando muito, peninsular. Nada disto satisfazia o nosso desejo de procura de respostas claras para algumas características evidentemente originais ou mesmo pioneiras da obra de Seixas. Os caminhos em aberto eram óbvios: para além de um natural aprofundamento de todo o material bibliográfico que se pudesse relacionar directa ou indirectamente com Seixas, porque não perguntar directamente aos

intérpretes mais relevantes da sua obra a origem e entendimento das soluções que encontram para interpretar Seixas?

Ambicionamos primordialmente neste trabalho captar o ponto de vista do intérprete e não enveredar por um plano essencialmente musicológico (apesar de compreender que muitas realizações possam ter uma forte base teórica). Procuramos assim valorizar a perspectiva do ponto de vista da praxis, do músico que, tendo em conta as suas vivências com os mais variados compositores dos mais diversos períodos históricos (tanto os micro como os macro ciclos), constrói o seu discurso e toma as suas opções seguindo os mais distintos e sempre legítimos caminhos disponíveis.

As correntes interpretativas e as doutrinas são variadas e raramente isentas de polémica mas o que aqui interessa, mais uma vez, é a perspectiva neste caso do indivíduo (com todas as suas idiossincrasias) que, sendo um intérprete experiente, assume as suas opções e as ilustra da forma que achar mais conveniente. De forma a abarcar toda esta problemática, sem dúvida complexa, foi a tese direccionada com o objectivo de cobrir vários ângulos do objecto em estudo:

1 - Foi realizada uma contextualização da obra de Seixas no capítulo I que engloba aspectos não só biográficos como musicológicos, bem como uma análise dos antecedentes que presidem a sua obra.

A contextualização era essencial para se perceber o quanto o homem e a obra se inter-relacionam entre si e o quanto a época marcou a veia criadora do compositor. Também é importante este capítulo para se precisar a verdadeira dimensão da obra de Seixas e igualmente a sua importância como intérprete conceituado na sua época.

2 – No capítulo II está devidamente explicado o instrumento escolhido para aquilatar as práticas performativas dos diversos intérpretes nacionais e estrangeiros contactados (no caso do presente trabalho esse instrumento é a entrevista). Os intérpretes foram escolhidos tendo em conta o peso do seu envolvimento directo com a obra de Carlos Seixas. Este instrumento permitiu agregar uma considerável quantidade de informação susceptível de análise (neste caso qualitativa e nunca quantitativa) que é naturalmente o âmago deste trabalho.

Neste capítulo foi também explicada detalhadamente a metodologia empregue na criação e análise do questionário entregue aos intérpretes.

3 - Os principais movimentos interpretativos contemporâneos foram abordados no capítulo III de forma a balizar o produto final do objecto em investigação, as entrevistas. Esta contextualização teve como objectivo enquadrar teoricamente as entrevistas à luz da interpretação historicamente informada. Era acima de tudo essencial nomear a essência dos principais movimentos interpretativos contemporâneos que permitisse relacionar o conteúdo das entrevistas com algo substancial. Sendo assim foram abordadas diversas correntes de pensamento performativo de forma sucinta, procurando realçar-se os principais aspectos teóricos que as presidem. Esta abordagem foi realizada em simultâneo com um confronto desses mesmos aspectos teóricos com as opiniões emitidas pelos entrevistados

Este trabalho pretende assim lançar luz sobretudo sobre questões práticas e colocá-las ao alcance de todos aqueles que eventualmente abordem a obra de Seixas. Convém lembrar que não cabe a um trabalho desta natureza ir além das limitações a ele impostas, particularmente por aquilo a que se propõem ser bastante simples na sua essência e que consiste no alargar do debate sobre questões importantes na interpretação da obra de Seixas que são certamente susceptíveis de controvérsia.

Na realização deste trabalho ambicionamos que este possuísse um carácter utilitário, pragmático e despido de considerações redutoras que se escudassem numa pretensa legitimidade académica. A interpretação histórica é uma arte e como todas as artes a verdade é acima de tudo um produto de circunstâncias alicerçadas em vários pilares: a investigação musicológica e o universo individual do executante. Estes dois suportes são sem dúvida fundamentais nessa mesma arte. As relações complexas que se estabelecem dentro e entre estes suportes formam a matéria sobre a qual nos quisemos debruçar tendem como elemento agregador a obra de Carlos Seixas.

CAPÍTULO I – CARLOS SEIXAS

1.1 – ANTECEDENTES

A música seiscentista portuguesa para tecla é apontada por Santiago Kastner como um dos naturais antecedentes musicais que influenciaram a formação de Carlos Seixas. Como veremos mais adiante, haverá certas características das composições de Seixas que nos poderão levar a afirmar isso mas serão mais de índole estética do que propriamente técnica. Parece ser difícil descortinar numa obra tão complexa e fértil, influências claras e determinantes, sobretudo de uma tradição musical tão aparentemente descontinuada como é a portuguesa. Quanto a isso existem opiniões diversas, tal como a de João de Freitas Branco (1995), que nega na sua *História da Música Portuguesa* qualquer influência desse período seiscentista em Carlos Seixas:

O estilo reflecte com nitidez a influência italiana e não pode confundir-se com os dos compositores portugueses renascentistas, pois que tem implícito muito do que de novo trouxera o movimento chamado barroco, possuindo mesmo já marcas nítidas do gosto galante que lhe sucedeu. Modelos franceses terão porventura servido também ao notável compositor, designadamente a abertura (Overture) (p.193).

Certo é a formação inicial de Carlos Seixas ter decorrido na sua cidade natal, Coimbra, onde terá tido com certeza contacto com os mestres portugueses do maneirismo como o Padre Manuel Coelho, bem como com outros compositores ibéricos. Outro dado interessante prende-se com o facto quase certo de Carlos Seixas nunca ter abandonado o país (o que de certa forma abala o mito tão português que só aqueles que se formam no estrangeiro conseguem medrar) acerca das influências iniciais do compositor comenta João Pedro d'Alvarenga (2006):

Ao contrário dos seus contemporâneos Francisco António de Almeida (c.1702-55?), António Teixeira (1707-74) e João Rodrigues Esteves (fl.1719-51), que foram bolseiros da Coroa em Roma entre 1716/17 e 1726/28, Carlos Seixas parece nunca ter saído de Portugal, formando-se certamente na escola de seu pai, herdeira da tradição organística ibérica do século XVII, familiar dos tentos de Rodrigues Coelho e de Correa de Arauxo, de Cabanilles, de Aguilera de Heredia e de Pedro de Araújo.

1.2 - CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E BIOGRÁFICA

Em termos históricos o Portugal da época de Seixas vive num certo desafogo económico graças ao ouro proveniente do Brasil. Na corte do monarca português D. João V cultivava-se o gosto pela música, podendo o rei orgulhar-se de possuir na época a maior biblioteca musical da Europa. Estavam assim criadas na capital do país as condições para um artista conseguir alguma estabilidade ao serviço de um senhor mais abastado ou mesmo juntar-se ao numeroso corpo de músicos que serviam o rei. A outra hipótese sempre presente, seria a de abraçar a vida eclesiástica, mas nem sempre a necessidade correspondia a devoção e no caso de Carlos Seixas (que hipoteticamente pensou em abraçar a igreja por motivos estabilidade financeira) mal surgiu a oportunidade de servir o rei imediatamente rumou à corte onde integraria a prestigiada Igreja Patriarcal (repleta de músicos italianos) e onde por certo faria contacto com o grande mestre Domenico Scarlatti.

Durante a sua curta vida a sua actividade como intérprete e compositor dividiu-se basicamente em três ramos, ao serviço da Igreja, da Corte e como professor, que convém ser enunciados para se compreender de forma clara a natureza de muitas de suas obras conhecidas (94 sonatas para tecla autenticadas, para além de música vocal e orquestral).

Em cada um destes ramos as obras terão naturalmente um carácter diferente. O serviço litúrgico sempre teve as suas regras restritas as quais Seixas naturalmente seguia. Poderão acontecer um maior número de equívocos entre os restantes dois ramos. É sabido que Seixas possuía numerosos alunos conforme atesta S. Kastner (1965) no prefácio da das *Oitenta Sonatas para instrumentos de tecla* editadas pela Fundação Gulbenkian:

Fora do âmbito da Capela Real e da Corte, as actividades de Seixas resumiam-se principalmente ao ensino da música. O professorado implicava a constante produção de material didáctico para alunos, cuja graduação variava de indivíduo para indivíduo. (p.12).

Estas obras teriam assim fins específicos de forma a colmatar eventuais dificuldades dos seus alunos. Teriam naturalmente o seu valor artístico mas não podem ser analisadas ou interpretadas sem ter em conta esta mesma origem. Falta ainda hoje

precisar a classificação de algumas das suas obras em qualquer destes dois géneros em análise. Geralmente uma boa dose de ilustração, bom senso e perspicácia musical serão suficientes para determinar se estamos perante uma obra composta a pensar numa execução entre pares (sob o olhar atento dos seus colegas da Capela Real) ou se perante um estudo, premeditadamente limitado a um fim específico.

Como se pode observar não faltavam campos onde Seixas pudesse explicar o seu génio criativo. Viveu sempre com uma situação estável em termos económicos o que lhe permitiu uma produção criativa contínua e abundante (segundo Diogo Barbosa Machado fez mais de setecentas obras para teclado) sendo pena que só tenha chegado até nós uma fracção desse legado que mesmo assim nos permite traçar um quadro consistente da sua actividade musical.

1.3 – SEIXAS *VERSUS* SCARLATTI

A questão da influência italiana (presente com igual força em Portugal e Espanha) é ainda hoje polémica visto estar cativa da insolúvel equação: quem influenciou quem? É sabido por exemplo que Scarlatti incorporou elementos ibéricos nas suas obras, mas é igualmente pacífico o facto de este ter deixado a sua marca na península. A serenata era o género dramático italiano melhor conhecido e mais praticado na época de Seixas. Os elementos presentes na sua execução (nomeadamente a profusa utilização de ornamentos por parte dos seus intérpretes) não terão passado com certeza despercebida a um músico tão perspicaz e dotado como Carlos Seixas.

As comparações entre Seixas e Scarlatti são abundantes e sobretudo baseadas no longo período em que os dois músicos partilharam a mesma cidade, Lisboa, que seria nessa época dominada pelo estilo italiano muito ao gosto de D. João V e da sua filha D. Maria Bárbara para a qual escolheu como tutor musical nada menos que Domenico Scarlatti (que mais tarde a acompanharia para Madrid), convém no entanto esclarecer de forma cabal as reais diferenças entre os dois músicos aqui claramente enunciadas por João Pedro d'Alvarenga (2006):

Embora condicionado pelo idioma cravístico italiano, Seixas exhibe em certas sonatas uma técnica idiossincrática plenamente desenvolvida e extremamente exigente, de características paralelas à desenvolvida mais tarde por Domenico Scarlatti, incluindo nestas obras segmentos do tipo do exercício, frequentemente com notas repetidas em colcheias e semicolcheias, cruzamento das mãos, saltos de grande amplitude, sextas ou terceiras sincronizadas, textura polifónica em *legato* e outras dificuldades mecânicas, não raras vezes combinadas (*e.g.* K. 19/A. 5-3 em Ré maior, K. 49/A. 16-1 em sol menor, K. 57/A. 19-4, ou K. XXI/A. 19-6, ambas em Lá maior).⁴⁷ A sua inspiração, no entanto, canaliza-se para o domínio da invenção melódica, em especial nos andamentos lentos e em alguns minuetes, onde não raras vezes perpassa um característico afecto melancólico ou, talvez, saudosos (*e.g.* K. 42/A. 12-2 em fá menor, *minuete*, ou K. 71/A. 20-8 em lá menor). Parece além disso (e ao invés de Scarlatti) preferir as tonalidades menores (54% das noventa e quatro sonatas autenticadas, incluindo três em fá menor, K. 42/A. 12-2, K. 43/A. 12-3 e K. 44/A. 12-1, e uma em fá sustenido menor, K. XIV/A. 14-1) e as estruturas com dois e mais andamentos, dos quais o último é, com poucas excepções, um minuete.

É já famoso o relato do primeiro encontro entre Carlos Seixas e o consagrado napolitano, encontro esse de que Carlos Seixas se sairia bastante bem. Conhecendo nós parte da obra de Seixas, não se vê razão para não acreditar que o encontro tenha ocorrido em moldes semelhantes. Seixas terá com certeza aprendido muito com o mestre Scarlatti mas este deverá ter ficado naturalmente surpreendido com as qualidades evidentes do músico português.

Freitas Branco (1995) alude a esta problemática na sua obra *História da Música Portuguesa*, este excerto é quanto a mim bastante elucidativo e desmistificador:

A debatida questão de saber se Carlos Seixas sofreu ou exerceu influência em Scarlatti, quando da sua estada em Lisboa, é talvez impossível de resolver dentro do são critério. No entanto, desde que parece provada a data avançada das mais representativas obras do napolitano, devemos inclinar-mos à tese do musicólogo S. Kastner, segundo o qual Scarlatti aceitou de Seixas ideias fecundas para a sua arte genial, Kastner aponta também, em duas sonatas de Scarlatti, a influência do folclore português: uma canção da Estremadura e um fandango.

A comparação entre os dois compositores esbarra com a grande disparidade das suas vidas. Scarlatti morreu aos 72 anos, Seixas aos 38! Pode, todavia afirmar-se que o italiano demonstra mais sólida preparação técnica, que é mais rica a sua invenção, mais variadas e equilibrada a sua planificação formal, mais brilhantes os efeitos que obtém. Em Seixas vale mormente a inspiração melódica de índole lírica, subjectiva, por vezes melancólica, na qual têm sido apontados caracteres essencialmente portugueses (p.193).

Será assim estéril debater quem influenciou quem. Deverá ter havido uma rica troca de ideias (assumida ou não) entre os dois compositores que segundo consta se terão respeitado mutuamente em altíssimo grau. As diferenças tais como as semelhanças entre os dois falam por si como já foi anteriormente demonstrado, é no entanto interessante incluir a análise do incontornável musicólogo Santiago Kastner (1947):

Onde os nossos cravistas divergem sobretudo é na estrutura da melodia, na construção da linha musical. A densidade da textura de Scarlatti mantém-se através de uma peça inteira sem aumentar nem diminuir. A intensidade da sua linha melódica é contínua. Tanto a mão direita como a esquerda ocupam-se simultaneamente de importantes problemas técnicos e executam idêntico volume sonoro. A textura de Seixas não possui tamanho equilíbrio e tão fina nivelação; muitas vezes a mão direita domina toda a parte

cantável e importante, suprimindo a esquerda apenas o fundamento harmónico ou realizando qualquer acompanhamento rudimentar.

Em Scarlatti frase longa alterna com frase longa, a respiração é regular e contínua. Em Soler, frase curta sucede a frase curta sendo todas de idêntico valor e intensidade. Em Seixas frase longa alterna com frase mais curta; um período extenso de alta intensidade melódica é revezado por uma frase episódica, subordinada, comentatória e pouco intensiva. Em Scarlatti a luz é sempre viva; em Soler a expressividade pode vacilar devido ao frequente efeito do eco que se produz mediante a repetição de motivos tão curtos. Mas em ambos e também em autores como Fraixanet e Frei Jacinto auxilia todavia a modulação, que reúne fins altamente expressivos e de intenções dramáticas. Seixas estabelece luz e sombra pela desigualdade das frases, pelos contrastes que produz a curva musical, pelo encadeamento do decorrer musical, sendo a modulação geralmente e salvo poucas excepções de pouca importância para graduação da emotividade. Um incremento da dificuldade e da técnica significa o em Seixas intensificação da expressão, enquanto em Scarlatti representa aumento de bravura (p.97).

Este texto de Kastner, naturalmente datado pelo estilo da sua linguagem e sobretudo pela natureza excessivamente abstracta e pessoal que por vezes caracteriza o discurso deste célebre musicólogo, não deixa de lançar importantes pistas acerca dos dois compositores. É assim essencial compreender não só o que aproxima Seixas de Scarlatti mas também o que os afasta. Quando melhor compreendemos os caminhos do músico lusitano mais vemos que este não é comparável ao compositor italiano pelo simples facto que ambos professam estilos distintos. Não sendo obviamente tão distantes como um Mozart de um Wagner, tal como veremos a seguir, existem entre os dois diferenças significativas que os distinguem a nível criativo e estético o que obrigará o intérprete a uma abordagem distinta no campo da execução.

Acerca desta problemática será interessante transcrever mais uma vez a opinião de João Pedro d'Alvarenga (2006) que considera há muito encerrada esta polémica:

Mas o suposto ascendente do italiano sobre o estilo e a técnica cravística de Seixas foi há muito convincentemente refutado, tanto mais que a esmagadora maioria das sonatas de Scarlatti foi composta decerto já em Espanha, depois de 1729.

1.4 – ESTILO E TÉCNICA

Acerca do estilo e técnica de Seixas será interessante ouvir como introdução a afirmação de Santiago Kastner (1947):

A diversidade de processos testifica a riqueza da imaginação musical de Seixas, que não costumava trabalhar conforme esquemas invariáveis. Um dos encantos da sua arte reside no imprevisto dos seus processos compositórios, na sua abundante paleta de possibilidades e soluções (p.91).

É consensual entre as fontes a que tive acesso que Carlos Seixas é possuidor de uma individualidade e estilo muito próprios e que algumas das suas obras possuem características surpreendentes que as projectam por vezes muito além da sua época, Esta particularidade da obra de Seixas traz evidentemente alguns problemas ao executante. Não bastando ser um compositor que faz uma transição entre épocas ou mesmo as ultrapassa sem rodeios, ainda é possuidor de um estilo “regional”, quando muito ibérico, do qual pouca informação se possui a vários níveis. É assim exigido que o intérprete aprofunde a sua investigação de modo a possuir o maior número de dados. Desengane-se no entanto quem procure certezas. Seixas parece conseguir furtar-se às tentações classificativas de que foi sendo alvo até hoje, é no entanto possível determinar, pela simples observação directa e análise da sua escrita, que o compositor imprimiu às suas realizações várias características que advêm directamente daquilo que pretendia emotivamente transmitir (dai um certo desequilíbrio formal que sempre lhe foi apontado). Algumas destas características são esquematicamente apontadas por João Pedro d'Alvarenga (2006):

- 1) Conclusões em oitavas sobrepostas;
- 2) Recurso à quarta diatónica descendente, frequentemente compensada por grau conjunto ascendente, como veículo do jogo motivico;
- 3) Progressão da subdominante menor para a tónica através da Dominante repetindo o encadeamento iv–V, geralmente sobre uma linha de baixo VI– V– VI–V–I;
- 4) Preferência por fórmulas melódicas iniciais que reiteram alternadamente o 5.º grau, o 1.º e a sua oitava superior, geralmente com anacruse;

- 5) Preferência por fórmulas melódico-rítmicas com fragmentação do tempo forte e sincopação consequente, também frequentemente anacrúsicas;
- 6) Repetição motivica sobre uma linha de baixo descendente por graus conjuntos;
- 7) Uso de quintas consecutivas e de quintas vazias, estas alcançadas normalmente por movimento divergente, numa espécie de «encadeamento frígio».

Nesse sentido Seixas é realmente invulgar pelo repentismo de processos, pela imaginação, pela forma quase improvisatória com que resolve certas situações impostas pela tradição ou mesmo pelas suas próprias limitações.

A exemplo de tudo isto transcrevo agora as afirmações proferidas por Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro (1999) na História da Música por ambos realizada, dedicada à evolução da música portuguesa. Neste texto se constata as operações realizadas por Seixas na sonata barroca:

Os termos sonata e tocata são utilizados nestes manuscritos como sinónimos e neles encontramos exemplos reveladores da sonata barroca para tecla a partir da sua forma bipartida simples tal como está presente, por exemplo, nas obras de Alessandro Scarlatti.

Em alguns casos, Seixas vai além dos limites desta estrutura e alarga a secção da segunda parte da obra com um percurso de tal modo modulatório e uma tal liberdade de manipulação temática, antes de regressar a um paralelismo estrito com a primeira parte, que acabamos por estar perante uma estrutura tripartida que parece antecipar a forma sonata clássica. É de salientar, por outro lado, o carácter assimétrico do fraseado e da escrita rítmica de Seixas, que em lugar das frases equilibradas de Scarlatti, com a sua medida regular de 8+8 compassos acentuados de 2 em 2 ou de 4 em 4 tempos (a chamada quadratura barroca), se compraz frequentemente em desviar as acentuações rítmicas do primeiro tempo forte de cada compasso e distribui as suas frases em grupos de compassos tão irregulares como 5 + 4 + 4 + 2 + 2 + 3.

A sua harmonia é de uma forma geral de uma extrema simplicidade jogando sobretudo para modulações em tonalidades paralelas ou para as etapas próximas do ciclo das quintas. A sua inspiração canaliza-se, pois, fundamentalmente, para o domínio da invenção melódica, em especial nos andamentos lentos, que lhe permitem uma expressão de sentimentos directa e quase sempre melancólica, sublinhada pela sua

preferência acentuada pelas tonalidades menores, a ponto de Santiago Kastner ter podido apontar nelas algumas particularidades expressivas semelhantes às da *Empfindsamkeit* germânica, tal como esta se exprime nas obras de um Carl Philip Emanuel Bach por exemplo (p.96 - 97).

Mais uma vez se verifica o carácter experimental das incursões musicais de Seixas. Mais uma vez se verifica igualmente como é desconcertante um estilo que é inovador e simultaneamente imbuído da mais surpreendente simplicidade. Esta simplicidade é certamente por vezes propositada e tem a ver com um processo de homofonização da música antecipado por Carlos Seixas. Santiago Kastner (1947) expõe isso mesmo:

Mas acima de tudo devemos não esquecer que Seixas, embora vivendo em Portugal um pouco fora de mão, se integra, contrário ao seu contemporâneo J.S.Bach, numa nova era de estética e de estilo musical: na homofonização gradual da música (p.95).

Este é um dado singular e revela novas potencialidades interpretativas da obra de Seixas. Sendo acertadas todas as conclusões anteriormente mencionadas, estamos perante uma linguagem que privilegia a melodia suportada por uma harmonia simples mas eficaz que tem por missão realçar as capacidades expressivas de um canto fundamentalmente monódico, mas arma eficaz para uma transmissão depurada e directa das emoções. Seixas ultrapassa assim os idiomas da época e projecta a sua obra num futuro próximo (como é o caso do estilo galante), acerca disso é interessante a análise de João Pedro d'Alvarenga (2006):

Nas obras instrumentais de Carlos Seixas, e particularmente nas sonatas, confluem e coexistem opções estilísticas que percorrem as principais correntes da primeira metade do século XVIII, do último Barroco meridional – cujo idioma é, no entanto, minoritário no conjunto da sua produção – aos pós-Barrocos, de tendência sobretudo galante, e processos construtivos muito diversos, maioritariamente no quadro formal da sonata bipartida.

A isto chamarão os historiadores *Empfindsamkeit* mas Seixas, isolado na sua pátria, antecipa movimentos movido pela mais objectiva e sincera necessidade, a de encontrar processos que satisfaçam um dos mais elementares desejos humanos, o desejo

de comunicar. Nesse sentido atrevo-me a afirmar o interesse quase laboratorial da figura de Carlos Seixas para a história da música europeia.

Como conclusão não poderia deixar de mencionar o *Concerto em Lá Maior para Cravo e Orquestra* que é um dos exemplos mais vivos do carácter singular da obra de Seixas, acerca desta obra Santiago Kastner (1947) escreveu:

Mais interessante do que as duas aberturas e sobretudo mais em evidência na história da música resulta o «O Concerto em Lá Maior para cravo e orquestra». Temos aqui um concerto para cravo solo e orquestra de arcos, e com ele deu-nos Seixas uma das suas numerosas antecipações. È possível que tivesse ouvido falar dos concertos de Vivaldi, Gemianiani, de Tartini e de outros mestres italianos que com inusitada rapidez se espalharam de foz em fora. Porém nenhum deles compôs concertos para um instrumento de tecla solo com acompanhamento de um conjunto instrumental (p.123).

Estamos assim perante um real e incontornável contributo de Carlos Seixas para a história da música a que poucos deram mérito até hoje. Numa análise esquemática e sóbria, João Pedro d'Alvarenga (2006) confirma esse mesmo carácter de forma concludente:

O *Concerto* em Lá maior, por seu lado, apresenta-se mais como um contributo original para o barroco musical do que como produto de assimilação de convenções estilísticas estrangeiras, já pela sua disposição puramente antifonal, já pelo monotematismo persistente (não obstante a prefiguração temática secundária no 3.º solo do *Allegro* inicial, cc. 39-47, que promove a retransição da submediante para a tonalidade principal), sendo o primeiro e o terceiro andamentos, rítmica e melodicamente vigorosos, amplificações de formas de sonata usualmente praticadas por Seixas, obtidas pela justaposição de ciclos de *ritornelli* em alternância pelo cravo e pelo *tutti* orquestral.

1.5 – IMPROVISACÃO E ORNAMENTAÇÃO

A quase ausência de fontes que nos forneçam informação acerca destes dois elementos fundamentais para a interpretação da obra de Carlos Seixas torna qualquer afirmação, mesmo a mais objectiva, num exercício especulativo. O terramoto de Lisboa em 1755 terá certamente destruído, não só inúmeros documentos musicais, como

numerosos relatos escritos acerca da vida quotidiana que nos pudessem fornecer dados interessantes acerca da vida musical da Lisboa da época (gazetas, simples diários pessoais de melómanos ou mesmo algum tipo de crítica especializada), no entanto muito faltará descobrir não só em arquivos públicos como em colecções privadas.

Seria tentador associar Carlos Seixas exclusivamente à tradição italiana dominante naqueles tempos em Portugal. Isso resolveria certamente muitas questões relacionadas, por exemplo, com a ornamentação italiana (nomeadamente a que é utilizada na obra de Scarlatti) e que está profusamente documentada, mas como vimos anteriormente, Seixas possui uma individualidade própria que o coloca igualmente noutras esferas de referência musical (nomeadamente a música ibérica para tecla).

Um dos poucos testemunhos directos com uma apreciação mais objectiva das qualidades de Carlos Seixas como intérprete recolhi-o do livro *Carlos Seixas* de S. Kastner (1947):

Referindo-se à arte de tanger de Seixas, escreveu Barbosa Machado: «A mesma suavidade e destreza exercitava tocando Órgão fazendo com o impulso dos dedos vocal o instrumento e mudos os ouvintes». Prova esta frase que Seixas possuía excelente técnica de legato e graças a ela terá disfarçado muitas lacunas da sua grafia musical pouco ou nada organística (p.106).

Do mesmo livro recolhi igualmente outras passagens que lançam pistas sobre a ornamentação utilizada por Carlos Seixas, nesta em particular Kastner (1947) faz um paralelo entre a arquitectura e música portuguesa da época:

A música portuguesa do período chamado barroco, sobretudo o do alto barroco, evita os extremos da arquitectura e da decoração. Nunca abandonado a comedida sobriedade, não se perde na ramagem de ornamentos preciosos. Idêntica sobriedade, tal como manifestada nas fachadas da arquitectura, encontra-se na música para tecla portuguesa da mesma época (p.51 - 52).

E nesta Kastner (1947) faz uma comparação entre a moderação ornamental de Seixas e os excessos decorativos de além – fronteiras:

Desconhece Seixas a rica ornamentação dos estrangeiros. Embora que algumas vezes um ou outro ornamento possa parecer subentendido a não ser expressamente indicado

pelo autor e ainda estar autorizado o intérprete de acrescentar, segundo o seu critério e bom gosto, algum ornamento como o fim de avivar e embelezar o discurso musical e de torná-lo mais sonoro no instrumento de tecla, nem por isso os pentagramas de Seixas adquiriram o aspecto florido da maioria dos autores estrangeiros coetâneos (p.52).

Apesar da ausência de indicações isto não quer dizer que a ornamentação fosse assim escassa ou inexistente. Esta poderia até ser muitas vezes profusa (à imagem da italiana) e totalmente ao gosto e imaginação do executante. A técnica de composição de Seixas, analisada no capítulo anterior, poderá apontar para uma certa sobriedade na utilização da ornamentação de forma a proteger a integridade da linha melódica, mas esta é apenas uma hipótese dado que não era tradição na península a indicação generosa no corpo da partitura dos ornamentos a utilizar, tal facto é facilmente comprovado pela consulta dos manuscritos da época, os compositores peninsulares deixavam ao gosto do intérprete a maior parte da ornamentação das suas obras, nesse sentido é normal ser escassa a escrita dos adornos. Este facto não é de todo inédito e já era prática comum dos virginalistas ingleses um século antes.

É pois controversa a questão da ornamentação em Carlos Seixas. Uma cuidada análise da obra poderá elucidar o intérprete acerca do melhor caminho a percorrer. Sendo Seixas tão multifacetado será com certeza legítimo utilizar a ornamentação que se aplicar melhor a cada peça descortinando o seu estilo e contextualizando-a dentro da miríade de influências e propostas inovadoras que moldam a arte do compositor. Tarefa sem dúvida mais fácil de enunciar do que realizar.

Ocasionalmente o tecido musical de Seixas parece estranhamente despido mas isto possivelmente sucede porque nestas ocasiões a textura de Carlos Seixas se integra dentro da lógica do baixo cifrado sendo mais uma vez deixado ao critério do executante o que fazer, neste caso a tarefa prende-se com um cuidadoso preenchimento harmónico seguindo geralmente a regra da oitava de forma a enriquecer o texto musical. Tal era natural em compositores como Telemann, Arne e Galuppi.

Se atentarmos às fontes peninsulares mais importantes existentes a partir da grande época musical que imediatamente antecede o período que abordo (a renascença e fase maneirista posterior), observamos um contínuo de obras teóricas que mencionam ou mesmo descrevem praticas de ornamentação. Antes de as enumerar não nos podemos esquecer que muitos destes escritos emanam ou são contemporâneas de movimentos ou escolas ibéricas de grande valor, como a escola polifonista portuguesa maneirista (tendo

mestres da dimensão de um Manuel Cardoso ou Duarte Lobo), a escola de tecla ibérica (com vultos como Manuel Rodrigues Coelho e Antonio de Cabezón) ou a extraordinária tradição, primeiro da vihuela e depois da guitarra, na península que veio a produzir mestres como Luis de Milán e Gaspar Sanz.

Um dos mais famosos documentos musicais impresso em Portugal foi a obra *Flores de Música* editada em 1620. O seu autor, Manuel Rodrigues Coelho, é considerado um dos mais importantes compositores da primeira metade do séc. XVII em Portugal. É interessante verificar que uma das primeiras advertências de Coelho (1620) seja relativa à ornamentação: “o segundo que advirto seja que se ha de quebrar com a mão esquerda & direita todas as vezes que for possível” (p.7).

O livro de Coelho foi até a impressão do *Compendio músico ou arte abreviada*, de Manuel de Moraes Pedroso (Coimbra, 1751) o único livro sobre instrumentos de teclado que se conhece publicado em Portugal. Neste livro de Pedroso, nas advertências 3-5, mencionam-se como se fazem Trinados, Trémulos ou Tremidos, Apoios e Mordentes o que de certa forma confirma que se aplicavam estes ornamentos regularmente.

Em Espanha já em 1549 já Juan Bermudo mencionou ornamentos no seu livro *Declaración de Música*. Seguidamente em 1557 publicaram-se dois livros de Antonio de Cabezón, ambos os livros incluem também advertências sobre como se tocam “quiebros” e “redobles”. Em 1565 no livro teórico editado por Tomás de Sancta María existem muitos exemplos de ornamentos, onde é perfeitamente claro que não se considerava apenas uma opção integrá-los na linha melódica.

Mais tarde em 1626 Correa de Arauxo publicou a sua compilação “Facultad Orgânica” que conteve bastante informação sobre ornamentação. Nele o autor diz entre outras coisas, que de vez em vez, “*vale não ornamentar mínimas*”. Utilizou a letra R para indicar que se deve tocar um “redoble”, mas normalmente nunca se indicavam exactamente onde se poderiam tocar estes ornamentos. Conserva-se um exemplar na biblioteca de Ajuda em Lisboa, considerando-se certo que os livros dos compositores espanhóis se conheciam bem em Portugal.

Em 1723, já bem dentro do século XVIII, Pablo Nassarre publicou um livro intitulado *Escuela música según la práctica moderna*. Neste livro descreve dois ornamentos, o *trino* e o *aleado*; ambos começando na nota inferior. Finalmente, se examinarmos os *tientos* de Cabanilles, (1644-1712) veremos que se incorporam na

escrita trilos escritos completamente, e outras figuras ornamentais, como nos tentos do seu contemporâneo português Pedro de Araújo.

CAPÍTULO II – ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

2.1 - METODOLOGIAS QUALITATIVAS

A metodologia utilizada para o desenvolvimento desta tese foi de carácter qualitativo. Através destas metodologias pode-se fazer emergir novos aspectos, aprofundar significados e também percebermos a posição adoptada pelo entrevistado.

Alguns autores, como Castro e Bronfman (1997), defendem a possibilidade de generalização analítica ou conceptual que permite às metodologias qualitativas universalizar sobre características conceptuais, sem pretender generalizar em termos numéricos: “No estudo de processos sociais de um reduzido grupo de casos, busca-se obter informações que nos permitem teorizar sobre o processo que nos interessa, sem pretender saber quanto aqueles processos sociais são frequentes dentro da sociedade”.

O objecto de estudo nas metodologias qualitativas é sempre algo de carácter pessoal, sejam as motivações, os sentimentos, as atitudes e valores, estereótipos ou medos e inibições. É, acima de tudo, a procura das causas, dos fundamentos de um comportamento, uma atitude, uma percepção ou mesmo uma representação, embora muitas vezes seja difícil perceber de qual delas se trata. De certo modo, interessa, nestas metodologias, estudar qual a forma natural como as pessoas interpretam determinadas questões, não tendo assim como objectivo generalizar conceitos.

São vários os autores que afirmam que o interesse de investigação destas metodologias é:

- Analisar o comportamento humano do ponto de vista do entrevistado
- Perceber “insights” dos entrevistados
- Explorar, descrever e induzir
- Orientar o conhecimento para uma realidade dinâmica

É a análise da informação recolhida, através de um questionário ou entrevista de perguntas abertas, que permite induzir conclusões. Essas induções são feitas com base na análise de conteúdo, donde se mensura as respostas qualitativas dos entrevistados através de diferentes técnicas.

A categorização das respostas permite deduzir os padrões de pensamento e comportamento dos entrevistados, podendo nalguns casos sugerir-se a generalização dos mesmos, dependendo dos grupos que estudamos. A extrapolação não será o objectivo primordial, só devendo ser feita quando estudamos amostras representativas do universo em estudo.

O contraponto que é feito entre a pesquisa qualitativa e a quantitativa prende-se com o facto de estudar um determinado fenómeno no seu contexto natural versus estudá-lo no laboratório. A primeira estratégia – da pesquisa qualitativa – implica uma relativa falta de controlo das variáveis. Todas as variáveis de contexto são consideradas como relevantes.

Em princípio, qualquer variável pode explicar uma parte do fenómeno a estudar. No entanto, algumas dessas variáveis apontam para uma maior ou menor importância, que o próprio investigador, com a sua experiência, pode considerar. Por outro lado, há questões pragmáticas que limitam os estudos, sejam elas de ordem prática – recursos humanos e financeiros – seja a própria disponibilidade dos participantes no estudo.

Pelo facto de ter em consideração, de forma explícita, os valores e atributos pessoais do investigador, esta metodologia requer maior detalhe das escolhas teóricas subjacentes à investigação e ao próprio contexto de pesquisa, de modo a tornar menos evidentes as interferências do investigador.

Por outro lado, a pesquisa qualitativa não utiliza instrumentos padronizados, utilizando para cada problema uma investigação específica, com instrumentos e procedimentos específicos, nomeadamente o uso de gravação áudio e vídeo. Este aspecto implica uma maior cautela na descrição de todos os passos dados na pesquisa: a) definição; b) recolha de dados; c) transcrição e d) preparação dos mesmos para análise.

A transcrição de dados mais usual é a que inclui a entrevista na sua globalidade, de modo a perceber entoações, expressões e observações pessoais. No caso das entrevistas via Internet, cada vez mais utilizadas, pelo seu carácter prático, a gravação também é desejada.

Apesar de uma das técnicas qualitativas de recolha de informação ser as discussões de grupo, vou concentrar-me mais na entrevista, pois foi a escolhida para este estudo. A entrevista não directiva ou em profundidade é aquela em que o entrevistado discorre livremente sem sofrer qualquer tipo de orientação.

Seguidamente serão apresentadas as características da entrevista, segundo os autores Demory e Lancastre (1990):

- Controlo de uma questão específica, com o objectivo de validar parcialmente os resultados obtidos algures;
- Verificação de um domínio de investigação cuja estrutura conhecemos já, mas do qual queremos saber, por exemplo, que factores terão eventualmente evoluído;
- Aprofundamento de um campo cujos temas essenciais conhecemos, mas que não consideramos suficientemente explicado num ou noutro aspecto;
- Exploração de um domínio que não conhecemos.

Nestas entrevistas de carácter não directivo podemos obter informações de carácter cognitivo e afectivo. No primeiro plano, espera-se obter informação ao nível dos conceitos e representações do tema proposto. No segundo plano o que se pretende estudar são as atitudes e sentimentos que medeiam o seu comportamento relativamente ao objecto em estudo.

Nas entrevistas semi-directivas, caso do questionário de questões abertas, o quadro de referência é conhecido previamente pelo entrevistador, e o entrevistado tem que se colocar nele para responder ao pretendido. Na utilização do questionário aberto a formulação das questões são fixas mas a pessoa pode dar uma resposta tão longa quanto desejar e pode ser incitada por insistência do entrevistador.

2.2 - ANÁLISE DE CONTEÚDO

O método de tratamento de informação escolhido foi a análise de conteúdo. A análise de conteúdo pode ser definida como sendo um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (neste caso categorias) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção das mensagens recolhidas.

O que se pretende com a análise de conteúdo é uma busca ou descoberta dos resultados e não a construção de uma análise, que se depreende da não - problematização da pergunta norteadora do inquérito ao ideal de rigor metodológico

pretensamente atingido por intermédio das estratégias de apagamento da presença do pesquisador.

Quanto aos procedimentos de análise das respostas obtidas com o inquérito, o pesquisador deve realizar uma primeira leitura dos textos produzidos pelos entrevistados, a que recorrentemente se chama de *leitura flutuante*. A partir dessa primeira leitura, podemos transformar as suas intuições em hipóteses a serem validadas ou não pelas etapas consecutivas. Das hipóteses formuladas é possível extrair critérios de classificação dos resultados obtidos em categorias de significação.

A agregação das diferentes entrevistas remete-nos para uma análise onde não nos preocupamos em saber quem disse o quê ou se as frases foram ditas pela mesma pessoa ou pessoas diferentes. O importante aqui é tomarmos nota de cada enunciado e verificarmos a pertinência de cada um deles.

2.3 - ABORDAGEM NO TERRENO

AS QUESTÕES

As questões apresentadas foram estudadas no sentido de serem susceptíveis de respostas directas ou breves mas simultaneamente susceptíveis de desenvolvimento caso fosse esse o desejo do entrevistado. Não foi simples atingir este objectivo e muitas perguntas (eventualmente interessantes) foram recusadas por não cumprirem estes requisitos. Foram estas as questões:

1-Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

2-Que tempo tende a adoptar para um Allegro? E para um Minueto? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

3-Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento? No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.

4-Que tipo de ornamentos utiliza?

5-Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

6-A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

7-Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

OS ENTREVISTADOS (MÉTODO E HISTORIAL DO PROCESSO)

A escolha dos entrevistados teve um critério claro: foram escolhidos intérpretes de reconhecido mérito que já gravaram e editaram obras de Carlos Seixas, ou executam as suas obras em público com regularidade. O registo fonográfico da obra de Seixas foi considerado, no entanto, o primeiro factor de escolha, não só pelo que isso significa no sentido de uma difusão mais generalizada do compositor, mas também pelo seu valor intrínseco em termos de afirmação interpretativa por parte do executante.

Os entrevistados poderiam ser executantes de vários tipos de instrumento de teclado (nomeadamente cravo, clavicórdio, órgão ou piano). Naturalmente foi interessante verificar a forma como o instrumento escolhido poderia influenciar a performance da obra de Carlos Seixas (aqui houve somente um confronto directo entre a opção cravo, órgão ou piano sendo o clavicórdio mencionado pelos entrevistados apenas como apoio histórico das suas opções interpretativas. Apenas um dos entrevistados é executante regular de clavicórdio mas o repertório por ele escolhido para este instrumento não recai em Carlos Seixas). A escolha seguiu assim basicamente estes critérios não se fazendo qualquer tipo de seriação em relação à nacionalidade ou idade do instrumentista.

Seguidamente será feita uma apresentação resumida dos entrevistados enunciando as suas particularidades mais relevantes:

Entrevistada 1:

Pianista portuguesa nascida em 1966. Diplomada pelo Conservatório de Música do Porto. Obteve na Hochschule der Künste Berlin (Escola Superior das Artes de

Berlim), o Diploma Superior Artístico de Solista de Piano (Künstlerische Abschlussprüfung Klavier).

Gravou por diversas vezes obras de compositores portugueses entre eles Carlos Seixas. Obteve o grau de Mestre reconhecido pela Universidade Nova de Lisboa em 1997. Actualmente efectua estudos de Doutoramento na Universidade de Évora.

Entrevistado 2:

Português nascido em 1961. Concluiu o Curso de Órgão no Conservatório Nacional de Lisboa. Estudou também Baixo Contínuo na mesma cidade.

Como Bolseiro da Fundação C. Gulbenkian (1987/89), continuou os estudos de órgão Conservatório Superior de Barcelona, e depois, concluiu os Cursos Superiores de Cravo e de Órgão no Conservatório Superior de Saragoça.

Realizou várias gravações de recitais a solo e em grupo e algumas gravações discográficas de órgão e de cravo, onde dedicou particular atenção à música renascentista e barroca portuguesa, tendo dedicado totalmente uma dessas gravações à obras de Carlos Seixas.

Entrevistado 3:

Entrevistado de nacionalidade portuguesa. É licenciado em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Concluiu mais tarde o Mestrado em Musicologia Histórica.

Concluiu a licenciatura bietápica pela Escola Superior de Música de Lisboa, onde estudou Cravo e Clavicórdio. Concluiu o bacharelato em Órgão na Escola Superior de Música de Lisboa.

Gravou um CD dedicado à influência da música italiana para tecla.

Participou em diferentes colóquios e publicou trabalhos sobre a música e a organaria em Portugal no período Barroco.

Actualmente, prepara o doutoramento sobre a prática do baixo contínuo em Portugal no século XVII.

Entrevistada 4:

Entrevistada de nacionalidade portuguesa. Completou os seus estudos de piano no Conservatório de Música do Porto. Entre 1983 e 1990, como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e da Secretaria de Estado da Cultura, estudou cravo na Holanda.

Efectuou duas gravações discográficas, uma deles dedicados à música portuguesa para tecla dos séculos XVI e XVII. Fez ainda várias gravações para a Rádio e Televisão.

Entrevistada 5:

Entrevistada de nacionalidade portuguesa. Estudou Piano, Cravo, Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga no Conservatório Nacional de Lisboa, obtendo seguidamente o seu diploma, com distinção em Cravo e Música de Câmara no "Bayerisches Staatskonservatorium der Musik" em Würzburg (República Federal da Alemanha).

Gravou vários discos para companhias alemãs, portuguesas, espanholas e francesas, muitos deles totalmente dedicados à música de Carlos Seixas.

Entrevistado 6:

Natural da Suíça. É um musicólogo e concertista especializado na interpretação de música antiga de tecla (clavicórdio, cravo e órgão).

Estudou no Instituto de Ribaupierre em Lausanne (Suíça), e mais tarde na Academia de Música de Viena e no Conservatório de Música de New England, em Boston. Completou o curso de musicologia na Universidade de Friburg, Suíça, e especializou-se em interpretação de música antiga de tecla com Macário Santiago Kastner (Lisboa, Portugal).

Gravou um CD totalmente dedicado a Carlos Seixas.

A abordagem dos entrevistados processou-se sempre que possível por contacto telefónico, ao qual se seguia o envio do questionário via correio electrónico. Em alguns casos não foi possível o contacto telefónico mas o simples envio do correio electrónico obteve resposta e em duas circunstâncias recorremos a uma entrevista pessoal.

O recurso a este método de abordagem tem vantagens evidentes: cobre um âmbito geográfico ilimitado utilizando um meio generalizado hoje em dia, o correio electrónico. Permite igualmente que o entrevistado responda sem pressão às questões e que as envie de forma simples e célere. No entanto quatro entrevistados não enviaram qualquer resposta.

A morosidade das respostas a alguns questionários enviados obrigou a uma mudança da estratégia inicial de abordagem, sendo assim resolvemos recorrer à entrevista pessoal em dois casos.

Outro factor a ter em conta em relação aos entrevistados foi o destes serem individualidades importantes, com uma vida artística e docente preenchida e por isso com muito pouco tempo disponível para responder a questionários. Esse factor terá pesado naturalmente na demora de algumas respostas e possivelmente na ausência total de outras. No caso dos intérpretes portugueses esse contratempo foi parcialmente solucionado recorrendo como já dissemos à entrevista pessoal, no caso dos músicos estrangeiros esse recurso seria impossível.

As respostas aos questionários podem dividir assim em duas categorias em relação ao método: via correio electrónico e entrevistas pessoais; e em relação às respostas podem dividir-se em três categorias: respondeu, não respondeu – justificou, não respondeu. Sendo assim, seis dos contactados responderam, sendo que dois deles através de entrevista pessoal, e os restantes quatro através do correio electrónico; seis não responderam e desses apenas dois justificaram a recusa, todos eles contactados via correio electrónico.

2.4 - ANÁLISE POR CATEGORIAS

1-Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

Esta é uma pergunta obviamente aberta mas que permite claramente algum espaço de manobra ao entrevistado. O risco que aparentemente corria de ser considerada um pouco generalista revelou-se infundado e a questão foi recebida com à vontade pela generalidade dos entrevistados. Pretende-se aqui que o intérprete revele essencialmente como contextualiza a sua execução, sem pudor, expressando livremente aquilo que considera basilar na construção do seu discurso.

Relativamente a esta questão saliente-se ainda as referências à pouca informação da época e que, particularmente por não haver registos que sejam unívocos, levam a que cada um dos intérpretes entrevistados refira isso mesmo, acrescentando a variabilidade de sonatas do compositor Carlos Seixas.

Como se pode ler numa das entrevistas:

A leitura das fontes será sempre polissémica, em particular nas sonatas de Seixas, das quais só dispomos apógrafos que apresentam divergências significativas entre si para algumas sonatas. (Entrevistado 3)

Em termos de critérios apresentados pelos entrevistados há que reconhecer três fundamentais, por todos referidos:

- 1) Interpretação da época
- 2) Entendimento dos instrumentos da época
- 3) Percepção musical do intérprete

1) Relativamente ao primeiro aspecto, os factores considerados são o tipo de sonatas do séc. XVII, particularmente as ibéricas. O facto de Carlos Seixas ser um compositor português que teve contacto com outros compositores e cravistas italianos, leva a supor que tenha sido influenciado por eles. As próprias características de composição da época, bem como os seus universos sonoros particulares são considerados pontos relevantes. Isto remete para questões interpretativas de fundo: andamento, fraseio, dinâmica, articulação, pedal e agógica. Citando os entrevistados:

Após a obtenção do texto, definição do contexto e do instrumento, surgem aspectos de tonalidade, métrica, extensão e indicações da agógica, que integrados numa percepção retórica do discurso musical, determinam a opção interpretativa (Entrevistado 3).

Procuro sobretudo conhecer o carácter da obra, visto serem variadas e tenho de entrar dentro do espírito, dentro da tonalidade e dos contrastes (Entrevistada 5).

Aspectos do compositor: aprendeu música com o pai organista, de modo a que deve ter herdado muito da música portuguesa do séc. XVII; formação essencialmente do pai e de compositores italianos a residir em Portugal (Entrevistado 2).

Essencialmente os critérios interpretativos: forma da sonata barroca, bipartida, por oposição à clássica... Depois há que desenhar as frases principais e as cadências mais importantes (Entrevistada 1).

2) É fundamental para a generalidade dos intérpretes referir as diferenças fundamentais entre os instrumentos da época e os actuais, tanto aqueles que utilizam réplicas como os restantes que utilizam instrumentos actuais, nomeadamente o piano:

O instrumento musical a utilizar na execução pode determinar o processo adaptativo (Entrevistado 3).

Na época os instrumentos remetem para universos sonoros particulares – necessidade de evocar esses universos durante a execução (Entrevistado 3).

Os órgãos portugueses apresentam características ao nível dos registos que mostram que a melodia acompanhada é mais importante do que a polifonia (Entrevistado 2).

Obra escrita para cravo e ser interpretada em piano, obviamente que estamos a fazer uma transcrição. Certamente que não foram escritas para piano forte, pois Seixas não teve acesso a essa evolução (Entrevistada 1).

3) Dado que a informação disponível sobre a obra de Seixas não é substancial, deixa a cada músico margem para que, de acordo com os conhecimentos que possui da composição da época, executar de forma individualizada. A maturidade e conhecimentos pessoais também são apontados como diferenciadores da sua interpretação:

Construo em critérios históricos, estilísticos e pessoais – estão directamente ligadas ao espaço, instrumento e ao intérprete (físico e psicológico) (Entrevistada 4).

Analiso criteriosamente cada sonata para construir a minha própria execução, que também tem variado com a idade (...) O meu amadurecimento leva-me a outra leitura das sonatas (Entrevistada 5).

Resta uma margem interpretativa pessoal (Entrevistado 3).

2 – Que tempo tende a adoptar para um Allegro? E para um Minueto? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

Esta é uma questão aparentemente directa mas que foi colocada com um intuito claro: perceber de forma inequívoca como o intérprete encara uma das questões mais polémicas da música barroca, a opção do tempo em dois andamentos contrastantes que são omnipresentes na obra de Seixas.

Relativamente ainda a esta questão encontramos respostas que se aproximam na definição de tempos, tanto para um Allegro como para um Minueto.

- 1) O carácter do andamento
- 2) Tipo de compasso
- 3) Definição objectiva e absoluta de valores
- 4) Condições acústicas do local
- 5) Instrumento utilizado

1) Este foi um dos critérios mais referidos pelos entrevistados. São enumerados vários factores abstractos e pessoais como a percepção individual das características dos dois andamentos referidos:

Procuro sempre abstrair-me da indicação de andamento que está escrita no início da obra, mais uma vez tento sentir acima de tudo o carácter da obra (Entrevistada 5).

Não é nada fácil encontrar o tempo ideal para certas sonatas de Seixas. Interpreto o termo Allegro tanto enquanto indicação de tempo como de carácter (Entrevistada 4).

O sentimento inerente à peça (mesmo um minueto não é propriamente uma simples dança com um tempo fixo) (Entrevistado 6).

2) Este factor é apenas referido por um dos entrevistados. Colocamo-lo porque achamos que é um critério relevante, e consistente a explicação avançada pelo intérprete:

Os minuetes escritos em compasso 3/4 apresentam um intervalo maior de valores metronómicos aproximados (60-100), enquanto os de compasso 3/8 se quedam genericamente entre 110-170 pulsações por minuto (...) Deparamo-nos, assim, com um universo plural, onde a velocidade de execução é condicionada pela indicação de andamento, pelo compasso, pela tonalidade e pela própria natureza do discurso musical.

Na minha opinião, podemos falar em dois grandes grupos de sonatas com indicação de allegro: o primeiro abrange as sonatas escritas em 2/4, 3/4 e C, e o segundo, abrange as de compasso 3/8 e 6/8. As sonatas pertencentes ao segundo grupo tendem a ser executadas em movimento substancialmente mais rápido que aquelas em compasso binário, ternário ou quaternário simples (Entrevistado 3).

3) Um dos músicos referiu claramente os valores que adopta de forma invariável nos andamentos mencionados:

Acho que um Allegro andar­á por semínima igual a 120, talvez um bocadinho menos ou um bocadinho mais, entre 120 e 136, e já será bastante rápido. Obviamente que no período barroco, pré – clássico, não me parece que os andamentos fossem muitos rápidos, isso é o que tradição performativa nos ensina. Quanto ao Minuetto talvez mínima com ponto igual a 80, entre 80 – 90, algo desse género (Entrevistada 1).

4) Este factor foi referido apenas por um intérprete. Considero este dado, de facto, importante, visto que as condições acústicas podem inúmeras vezes determinar o tipo e qualidade da interpretação.

As condições acústicas da sala em que a obra é executada (algo essencial no caso do órgão) (Entrevistado 6).

5) Este é outro factor mencionado somente por um dos entrevistados. Como se trata de um intérprete que utiliza vários tipos de instrumentos, parece-me óbvio que sinta que esta particularidade afecta o seu critério.

O instrumento utilizado (clavicórdio, cravo, piano-forte, órgão), com todas as suas capacidades particulares e limitações (Entrevistado 6).

3- Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento? No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.

Esta pergunta surge na linha da anterior e coloca o entrevistado perante uma área ainda mais sensível, a variação do tempo. Foi considerado, no entanto, capital para o

sucesso do questionário que este dado surgisse claramente enunciado de forma a ser encarado sem tibiezas pelo entrevistado. A inclusão da possibilidade de contextualização e objectivação da sua resposta por parte do intérprete permite-lhe explicar e concretizar o seu pensamento em caso afirmativo, salvaguardando a sua posição ao mesmo tempo que nos fornece valiosos dados de análise.

Relativamente ao aspecto das variações de tempo, as respostas encontradas vão no sentido de tal se poder fazer. Podemos falar em quatro categorias fundamentais encontradas:

1. Características formais.
2. Movimento melódico.
3. Expressividade.
4. Características históricas.

São várias as características formais enumeradas para justificar as respectivas opções (tanto as mais abrangentes como as mais restritivas):

Sim, se o andamento incluir uma classificação clara das secções (...) (Entrevistado 6).

Por exemplo Seixas nunca escreveu que eu saiba uma Fantasia, que é uma forma musical que potencia muito mais a flutuação do tempo e da métrica, sendo assim eu sinceramente não faria em Seixas oscilações ou variações de tempo (Entrevistada 1).

Nesta perspectiva, tendo em conta que a maioria das sonatas apresenta no decurso de cada andamento uma significativa uniformidade motívica, sem sobressaltos harmónicos, as modificações da pulsação passíveis de introduzir na execução musical decorrem sobretudo da necessidade de evidenciar a pontuação do discurso musical, não se justificando, pois, alterações significativas que correspondam a períodos longos (Entrevistado 3).

Há sonatas que têm uma ideia que é quase um esboço do segundo tema a qual nos devemos dar um carácter totalmente diferente da ideia inicial (Entrevistada 5).

2) O movimento melódico é apontado por vezes como um factor importante que pode condicionar as variações de tempo:

(...) Uso breves oscilações para reforçar os aspectos melódicos (Entrevistado 2).

Nas sonatas de Seixas a codificação musical dos afectos manifesta-se de modo mais evidente no plano melódico (Entrevistado 3).

3) A expressividade é sem dúvida para os entrevistados um factor importantíssimo, não só pelo número de vezes que é referido, directa ou indirectamente, mas pelo sublinhar incisivo desse mesmo factor:

O tempo não é algo imutável e mecânico, tem que seguir as regras humanas de expressão! (Entrevistado 6).

(...) se num qualquer momento da peça o carácter ou sentimento assim o requerer (...) (Entrevistado 6).

Penso que as oscilações de tempo devem estar ao serviço da expressão ou, melhor, da comunicação (Entrevistado 2).

A questão da modificação da pulsação no decurso da execução de um andamento está intimamente ligada com o seu conteúdo expressivo, e, neste contexto, com a significação musical dos afectos (...) (Entrevistado 3).

Quando toco – e aqui falo do momento de concerto – tudo o que se trabalhou, decidiu e pensou termina e começa o momento da performance. Esse momento é pensamento e emoção (Entrevistada 4).

4) As características históricas, são sem dúvida um factor importante a ter em conta pelos intérpretes, no entanto é surpreendente verificar que esse dado não é de todo sobrevalorizado apesar de aparecer referido ocasionalmente:

Modificar o tempo modifica quanto a mim uma estrutura motorizada característica do barroco. Em termos de ritmo e métrica não temos propriamente muitas assimetrias pelo menos na música de Seixas (Entrevistada 1).

Como ideia base, penso que o tempo não deve oscilar demasiado. Isto é, aliás, um critério que tenho para o período barroco em geral (Entrevistado 2).

4. Que tipo de ornamentos utiliza?

Esta é outra questão directa e aparentemente factual mas que encerra em si o problema da ornamentação em Carlos Seixas, já abordada neste trabalho, devido à quase inexistência de indicações para a sua realização na obra deste compositor (facto aparentemente comum na Península Ibérica).

Relativamente aos ornamentos é referido que existem poucas referências na música de Seixas sobre os mesmos, de modo que os entrevistados acabam por enunciar vários tipos de ornamento que utilizam, fundamentando a sua escolha baseados em vários pressupostos, que vão desde a relação com o trabalho de compositores contemporâneos de Seixas até características gerais de estilo da época. Apresento de seguida os ornamentos mencionados pelos entrevistados.

- 1) Trilos.
- 2) Mordentes.
- 3) Grupetos.
- 4) Ornamentos livres.
- 5) Notas de passagem.
- 6) Apogiaturas simples, duplas ou triplas.
- 7) Glosas.

(1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7) Agrupamos todas estas categorias num só comentário dado ao carácter meramente factual a elas inerente; no entanto, convém elucidar que existem ornamentos referidos por quase todos os entrevistados, como é o caso dos trilos e mordentes. É interessante verificar a referência ao acto de “glosar” que muitos incluem simultaneamente na categoria de ornamento e improvisação:

Uso vários tipos de ornamentos, uso os chamados ornamentos prescritos como trilos, mordentes, grupetos e os ornamentos livres, dado que é uma época em que sabemos que se usava os dois tipos de ornamentos (Entrevistada 5).

Sobretudo trilos, mordentes e grupetos (Entrevistado 2).

Normalmente utilizo: Mordentes, trilos e nota (s) de passagem (Entrevistado 4).

Para além dos ornamentos que vêm marcados nas fontes, que se resumem a trilos e apogiaturas simples, duplas ou triplas — estas também designadas por portamentos —, utilizo também os mordentes e a ornamentação melódica do tipo glosa, com escalas, arpejos e melismas de dimensão variável (Entrevistado 3).

A apogiatura, seja ela breve, longa, inferior ou superior, é também o principal ornamento a que recorro na execução (Entrevistado 3).

Por vezes uso algumas passagens rápidas para preencher intervalos ao jeito de glosa. Nos andamentos lentos uso uma ornamentação mais livre, usando também mais notas para reforçar a harmonia (Entrevistado 2).

Nas fontes predomina claramente a apogiatura simples, a qual em momentos cadenciais do discurso, a maior parte das vezes, tendo a interpretá-la como um trilo apoiado (Entrevistado 3).

5-Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

Esta pergunta complementa a anterior sendo contudo possuidora de um carácter distinto. Pretende-se aqui aquilatar a forma como o intérprete encara algumas problemáticas relacionadas com a ornamentação na Europa Meridional que naturalmente se reflectem na obra de Seixas, ou se o intérprete não considera nada disso relevante e fundamenta a sua resposta noutros pressupostos. Qualquer das duas opções poderá fornecer respostas interessantes ou mesmo surpreendentes.

Quanto aos contextos, os entrevistados referem grosso modo os seguintes âmbitos em que aplicam os ornamentos:

- 1) Cadências.
- 2) Questões de andamento.
- 3) Por motivos de acentuação e preenchimento de tempo.
- 4) Questões melódicas.
- 5) Trilo na nota real ou superior.
- 6) Sequências.

- 7) Instrumento utilizado.
- 8) Repetições.
- 9) Inexistência de qualquer tipo de regra.

1) As cadências são sem dúvida a categoria mais referida e generalizada. Não estranhámos esta circunstância que se explica por si só; é de facto um factor formal extremamente importante e incontornável:

Nas cadências, por exemplo, mesmo que não esteja marcado normalmente faço trilos (Entrevistado 5).

Em momentos cadenciais são obrigatórios os trilos ou os mordentes (Entrevistado 2).

No final de frase e em cadências (Entrevistado 4).

2) As questões de andamento são consideradas uma categorial estrutural e importante. Elas definem em muitas ocasiões inequivocamente o tipo de ornamento a utilizar ou mesmo se devem ou não ser utilizados:

Isso faço bastantes vezes sobretudo em andamentos mais lentos ou em partes mais lentas de allegros, ou parte menos movimentadas (Entrevistada 5).

Utilizo estes ornamentos essencialmente nos minuetos e por vezes em sonatas lentas (Entrevistada 4).

As apogiaturas longas, mais frequentemente, em andamentos lentos ou em momentos cadenciais do discurso (Entrevistado 3).

Por regra, a apogiatura é executada sobre o tempo, retirando duração á figura seguinte, excepto nos andamentos rápidos quando associada a uma figura rítmica muito breve (Entrevistado 3).

3) A acentuação e o preenchimento do tempo são também um factor recorrente dos vários depoimentos recolhidos:

Uso mordente, quando pretendo acentuar uma nota (Entrevistada 4).

O primeiro contexto de um ornamento surge quanto a mim da necessidade de ornamentar uma nota longa. Esse será assim o contexto primário, um contexto de preenchimento de empo (Entrevistada 1).

4) As questões melódicas são referidas como elementos que podem despoletar o uso de ornamentos:

As apogiaturas curtas utilizam frequentemente no vértice de um contorno melódico (Entrevistado 3).

Contudo, são frequentes os casos em que melodicamente se justifica iniciar o trilo pela nota superior (Entrevistado 3).

Naquelas notas que devem levar uma pequena ornamentação então eu prefiro muitas vezes, se for uma ornamentação puramente melódica, fazer um trilo de três notas (Entrevistada 5).

5) Como não poderia deixar de ser, a tão polémica questão dos trilos em Carlos Seixas começarem na nota real ou superior foi abordada pelos instrumentistas. Esta questão não se prende obviamente só com a obra deste compositor mas está relacionada com o barroco ibérico e italiano que ainda hoje é objecto de discussão mais ou menos apaixonada:

Se eu acho que o trilo tem um valor harmónico importante, se quero por exemplo por um retardo de terceira para quarta, começo sem qualquer dúvida o trilo pela nota superior, o chamado mordente invertido (Entrevistada 5).

Quanto aos trilos, sejam eles simples ou continuados, por regra inicio-os pela nota principal, alternando-a com a nota superior. Contudo, são frequentes os casos em que melodicamente se justifica iniciar o trilo pela nota superior. Acontece também o sinal de trilo significar um trilo inferior, isto é, um mordente continuado. Os critérios que determinam a decisão do tipo de trilo a executar prendem-se com o contorno melódico, com o intervalo que resulta a partir do baixo — prevenindo a ocorrência de quintas e oitavas paralelas — e com a existência de uma apogiatura que pode determinar que o

trilo se inicie pela nota superior. A decisão final deve ser tomada de acordo com a experiência deste reportório, considerando sempre cada caso em particular (Entrevistado 3).

6) As sequências, processo de escrita tão comum em Carlos Seixas e no barroco em geral, foram referidas por um dos entrevistados como contexto onde podem ser utilizados ornamentos:

Em sequências repetidas de motivos; — tal como havia dito anteriormente, nestes casos, as apogiaturas resultam muitas vezes em trilos apoiados —. Se for apogiatura inferior, nalguns casos, junto-lhe um mordente (Entrevistado 3).

7) Como não poderia deixar de ser, o instrumento utilizado surge como factor capital na escolha da ornamentação a ser empregue, considerando um dos entrevistados que este dado influencia a execução dos ornamentos de forma dramática:

Nesse sentido, e respondendo à sua pergunta em que contexto utilizo os ornamentos, utilizo-os obviamente num contexto musical e utilizando também os recursos do piano, não tanto na acepção cravística. Os cravistas precisam muito mais de abundantes ornamentos para a obra funcionar, mas tendo em conta mais uma vez que estou a fazer uma transcrição para piano e chamo a atenção para um facto importante, a dedilhação barroca é completamente diferente da actual o que de facto altera tudo, seria assim um fundamentalismo querer replicar essa dedilhação no piano (Entrevistada 1).

8) É curioso que o contexto da repetição (algo habitual na obra de Seixas) não seja referido mais que uma vez como factor a ter em conta na ornamentação:

Normalmente nas repetições uso mais ornamentação (Entrevistada 4).

9) A inexistência de qualquer tipo de regra específica a ser empregue no uso de determinado tipo de ornamentação, ou mesmo nesta como um todo, é um factor a ter em conta e revela da parte de alguns intérpretes um desejo de não submissão a uma regra absoluta ou por outro lado a existência de um critério eminentemente pessoal:

Nos outros casos é quando me apetece (é pouco científico mas muito verdadeiro!), procurando criar surpresa e variedade (Entrevistado 2).

Não tenho regras específicas: a ornamentação depende da velocidade e densidade da peça, e do instrumento empregue (Entrevistado 6).

6 - A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

Nesta questão é abordado um tema que é já um clássico dentro das diversas polémicas em redor da interpretação da chamada música antiga, no caso em particular, o barroco. Para alguns poderá ser considerada uma questão ultrapassada ou mesmo desnecessária, que pode ser respondida com um simples sim ou não. Naturalmente esse será um dado igualmente valioso, em qualquer dos casos o entrevistado poderá ver-se na obrigação de sustentar claramente a sua posição que, mais uma vez, nos poderá trazer resultados inesperados.

Relativamente a esta questão as respostas são claras, a música de Carlos Seixas oferece de facto possibilidades de contrastes dinâmicos, contudo são salvaguardadas determinadas circunstâncias por alguns dos intérpretes afirmando estes que se deverá observar alguma precaução na aplicação desses mesmos contrastes. As razões avançadas na defesa das diversas opiniões são interessantes e em alguns casos bastante antagónicas entre si; seja como for, as principais categorias que poderemos observar são:

- 1) Questões relacionadas com o instrumento utilizado (limites e características)
- 2) Dinâmica contrastante (forte - piano, terraços) e crescendos/diminuendos.
- 3) Razões históricas

1) As questões relacionadas com o instrumento utilizado são um factor referido com frequência. Nelas tenta-se justificar o porquê das opções adoptadas vergadas ao peso de um factor fisicamente estrutural, o instrumento empregue, e que pode limitar ou potenciar os contrastes dinâmicos:

Claro que sim, respeitando os limites do instrumento, porque teria Seixas renunciado ao contraste dinâmico e às cores, num instrumento como o clavicórdio por exemplo? (Entrevistado 6).

É susceptível se respeitarmos naturalmente características do instrumento. Mais uma vez não é a mesma coisa tocar num piano ou tocar num cravo (Entrevistada 1).

Sem dúvida nenhuma que a música de Carlos Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos. Não nos podemos esquecer que o clavicórdio era um instrumento muito usado na época de Carlos Seixas e o exemplo disso são os variadíssimos clavicórdios que ainda sobreviveram (Entrevistada 5).

Nós temos igualmente notícia que existiam na corte pianofortes, que se chamavam nesse tempo cravos de martelos, construídos na oficina do Christopher e do seu mestre de oficina Ferrini, estes instrumentos chegaram a Portugal ainda durante a vida de Carlos Seixas e antes de 1750 já havia construtores em Lisboa que diziam que já construíam na sua oficina cravos de martelos. Estes cravos de martelos dão-nos todas as possibilidades de efeitos dinâmicos, podemos com eles regular a intensidade do som dentro de limites naturalmente, não seriam certamente iguais a um piano actual mas permitiam crescendos e diminuendo. Se observarmos as sonatas de Ludovico Giustini elas têm indicações de piano, piu piano, forte, piu forte, e esta realidade era certamente do conhecimento de Carlos Seixas, mesmo pessoas muito fundamentalistas do ponto de vista histórico terão de considerar e admitir que as sonatas de Seixas podem perfeitamente permitir contrastes dinâmicos (Entrevistada 5).

2) Esta categoria cruza-se de certa forma com a anterior mas não deixa de ter as suas especificidades. A maior discrepância observa-se entre aqueles que consideram basicamente a dinâmica em terraços (forte – piano) e aqueles que admitem (quando o instrumento o permite) os crescendos e diminuendos na obra de Seixas:

Quanto a mim deve-se seguir a perspectiva da dinâmica em terraços, todos aqueles efeitos dinâmicos típicos de outras épocas como o romantismo devem ser evitados, como o *sforzando*, o *crescendo* ou piano súbito, tudo isto não existe na música de Carlos Seixas, não se devem fazer todo este tipo de contrastes (Entrevistada 1).

Carlos Seixas não teria certamente nenhum órgão em casa e estudaria recorrendo a um clavicórdio, não só um órgão seria um instrumento muito caro como também não havia a possibilidade financeira de pagar a um foleiro, o instrumento utilizado em casa era o

clavicórdio, instrumento que permite contraste dinâmicos, tendo Seixas sem dúvida composto grande parte das suas obras num clavicórdio (Entrevistada 5).

Penso que sim mas no sentido barroco mais simples: forte e piano (Entrevistado 2).

Estes cravos de martelos dão-nos todas as possibilidades de efeitos dinâmicos, podemos com eles regular a intensidade do som dentro de limites naturalmente, não seriam certamente iguais a um piano actual mas permitiam crescendos e diminuendos se observarmos as sonatas de Ludovico Giustini elas têm indicações de piano, piu piano, forte, piu forte, e esta realidade era certamente do conhecimento de Carlos Seixas (Entrevistada 5).

3) Os entrevistados recorrem à justificação histórica das suas opções evocando-as de forma genérica (entendendo o período barroco como um todo) ou caracterizando essa justificação histórica baseando-se em eventos particulares geograficamente localizados ou através de personalidades (músicos da época ou construtores):

Não devemos esquecer que se trata de música barroca, nesse sentido não pode perder a sua essência do ponto de vista tímbrico e da mensagem musical. Os contrastes deverão ser adaptados ao que é possível transmitir no século XXI no piano interpretando uma música composta na primeira metade do século XVIII, Tudo terá de ser adaptado a essa transcrição de um universo tímbrico, de facto eu não acredito que possa ser possível recriar o universo tímbrico dessa época, só pudemos imaginar vagamente como seria e basearmo-nos mais uma vez nas fontes primárias e secundárias e na nossa tradição interpretativa (Entrevistada 1).

Assim sendo, a resposta óbvia a esta pergunta é que de facto a execução da música de Seixas é susceptível de contrastes e flutuações da dinâmica, como é comum a toda a música deste período histórico (Entrevistado 3).

Outra razão era o conhecimento certo por parte de Carlos Seixas das sonatas de Ludovico Giustini, que foram publicadas em 1732, sendo dedicadas a D. António de Bragança, existiam assim em Portugal e eram certamente do conhecimento de Seixas (Entrevistada 5).

Nós temos igualmente notícia que existiam na corte pianos – fortes, que se chamavam nesse tempo cravos de martelos, construídos na oficina do Christopher e do seu mestre de oficina Ferrini, estes instrumentos chegaram a Portugal ainda durante a vida de Carlos Seixas e antes de 1750 já havia construtores em Lisboa que diziam que já construíam na sua oficina cravos de martelos. (Entrevistada 5).

7-Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

Concluindo o questionário surge um tema cada vez mais actual, o da improvisação dentro do mundo da chamada música erudita. Esta é uma tradição que já foi prática comum e que desapareceu do ensino oficial da música sendo assim interessante auscultar a opinião do intérprete em relação a esta matéria. Outro dos objectivos desta questão era recolher dados essencialmente técnicos relacionados com opções de índole basicamente criativa, mas que naturalmente tem de ser aplicadas dentro de normas que são hoje praticamente consensuais em relação ao barroco musical.

No geral todos os entrevistados consideram a possibilidade de improvisação e preenchimento harmónico na música de Seixas; indicam no entanto razões comuns para a sua aplicação mas associando-as de forma diversa. Tal facto transformou a categorização das respostas numa missão potencialmente criadora de clivagens artificiais e, em última análise, ineficaz, tendo em vista o fim proposto que é o de uma visão mais clara e abrangente de toda a problemática. Sendo assim criamos quatro categorias sendo apenas a primeira totalmente individualizada e as restantes três associam elementos comuns que não poderiam ter de outra forma uma leitura efectiva:

- 1) Existência de indicações nesse sentido (baixo cifrado).
- 2) Questões históricas e de estilo.
- 3) Questões de textura, fraseado e estilo.
- 4) Questões de textura e estilo.

1) A referência a indicações expressas por parte de Carlos Seixas em forma de baixo cifrado é uns dos motivos factualmente mais sólidos para aplicação de algum tipo de improvisação ou preenchimento harmónico. Mesmo quando estas indicações não existem os intérpretes consideram que as mesmas estão implícitas ao discurso musical:

A música de Seixas permite a improvisação e sem dúvida alguma o preenchimento harmónico, existem inclusive sonatas com cifras, e mesmo as que não têm, há sonatas em que nós estamos a ouvir uma voz de violino com um baixo contínuo que pode ser preenchido harmonicamente, existem vários exemplos que se poderiam citar (Entrevistada 5).

Sim. Existem algumas sonatas mesmo cifradas o que à partida nos indica como possibilidade o preenchimento harmónico (Entrevistada 4).

Contudo, considerando separadamente o aspecto do preenchimento harmónico, as sonatas de Seixas exibem diversas pistas que justificam o seu uso, isto para além da prática de reforço harmónico do discurso musical na execução de instrumentos de tecla e de corda beliscada descrita em algumas fontes seiscentistas e setecentistas, bem como da omnipresença do baixo contínuo nas obras musicais deste período histórico e da interação da sua prática com a execução do repertório solístico (Entrevistado 3).

Penso que estas peças permitem inclusivamente a possibilidade de serem tocadas por um instrumento melódico e B.C (Entrevistada 4).

2) Nesta categoria os entrevistados associam claramente questões históricas e de estilo:

Claro que sim, desde que isso não a torne pesada. Faz-me alguma confusão que, a pretexto do princípio barroco da liberdade de ornamentação e do reforço harmónico, por vezes, se transforme música simples, fluente e graciosa em algo pesado e difícil de ouvir (Entrevistado 2).

A regra que utilizo no preenchimento harmónico é a regra de oitava que até aqui em Portugal está descrita no método do Gomes da Silva e em Solano e que era uma regra conhecida em toda a Europa do século XVIII e utilizada por todos os músicos com pequenas diferenças. Eu utilizo-a igualmente com algumas adaptações visto que considero que não podemos ser escravos de nenhuma regra (Entrevistada 5).

Acho que esta é uma pergunta muito pertinente. Eu própria preencho muitas vezes os andamentos lentos harmonicamente, nomeadamente a linha da mão esquerda que é por

vezes um pouco pobre e que sendo assim deve ser preenchida. De resto isto era um costume que até nas obras do próprio Telemann, compositor muito progressista e já virado para o estilo galante, seria usual nomeadamente nas suas fantasias para cravo. Em Carlos Seixas este recurso resulta muitíssimo bem, naturalmente não pode ser usado em todas as sonatas, mas em muitas sem dúvida que é um recurso a ter em conta (Entrevistada 5).

Contudo, considerando separadamente o aspecto do preenchimento harmónico, as sonatas de Seixas exibem diversas pistas que justificam o seu uso, isto para além da prática de reforço harmónico do discurso musical na execução de instrumentos de tecla e de corda beliscada descrita em algumas fontes seiscentistas e setecentistas, bem como da omnipresença do baixo contínuo nas obras musicais deste período histórico e da interação da sua prática com a execução do repertório solístico (Entrevistado 3).

3). Nesta categoria, questões de textura, fraseado e estilo são associadas de forma a justificar solidamente as suas opções:

As sonatas de Carlos Seixas, tal como se apresentam nas fontes, surgem com inúmeros exemplos em que a descontinuidade da textura, mais ou menos preenchida harmonicamente, só se justifica por razões de contraste e flutuação da dinâmica e pelos recortes expressivos do discurso musical, sendo esta uma das marcas de água da sua escrita para teclado (Entrevistado 3).

Para além destas, existem numerosos exemplos que por razões distintas podemos e devemos acrescentar harmonicamente o discurso, quer pela possível origem orquestral da sonata — considerando que a versão para tecla carece de restituição da textura —, quer por razões de expressão (Entrevistado 3).

Não vejo porque não apesar de achar que terá mais sentido no cravo visto que certas obras de Seixas têm de facto um carácter simples e que poderão soar um pouco “lisas” no cravo. No piano não vejo que exista tanto essa necessidade, e aqui falo do preenchimento harmónico, visto que nesses casos nos pudemos valer dos recursos do piano, algo que eu procurei fazer na minha gravação de Carlos Seixas (Entrevistada 1).

Até um certo ponto, particularmente nos minuetos com uma linha do baixo muito esquemática, e nas repetições (contudo, nunca sistematicamente) (Entrevistado 6).

4) Por último nesta categoria recolhemos dois excertos que agregam questões de textura e estilo:

Para além destas, existem numerosos exemplos que por razões distintas podemos e devemos acrescentar harmonicamente o discurso, quer pela possível origem orquestral da sonata — considerando que a versão para tecla carece de restituição da textura —, quer por razões de expressão (Entrevistado 3).

Não vejo porque não apesar de achar que terá mais sentido no cravo visto que certas obras de Seixas têm de facto um carácter simples e que poderão soar um pouco “lisas” no cravo. No piano não vejo que exista tanto essa necessidade, e aqui falo do preenchimento harmónico, visto que nesses casos nos pudemos valer dos recursos do piano, algo que eu procurei fazer na minha gravação de Carlos Seixas. (Entrevistada 1).

CAPÍTULO III – ENQUADRAMENTO TEÓRICO DENTRO DO CONTEXTO DA INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE INFORMADA

Tal como previa o método que presidiu este questionário as respostas foram variadas em termos de extensão. Curiosamente as duas entrevistas realizadas pessoalmente obtiveram igualmente respostas absolutamente contrastantes em termos de extensão. Não cabe aqui avaliar esse dado, até porque o valor das respostas não se mede pela sua amplitude, curioso é sobretudo o facto de existirem igualmente respostas extensas nos dois métodos de entrevista, via correio electrónico e entrevista pessoal.

As respostas no geral respeitaram os objectivos e âmbitos das questões. Como é normal nestes casos, as respostas por vezes complementaram-se entre si, dada a proximidade de certas temáticas abordadas, em alguns casos por adiantamento da resposta em relação à ordem do questionário, observando-se igualmente a versão inversa. Convém precisar que este facto foi mais comum na entrevista pessoal cara a cara, dado o maior grau de dificuldade que esta situação impõe ao entrevistado. Organizar o pensamento em tempo real, mesmo tendo conhecimento prévio das perguntas e vasto domínio das temáticas abordadas, é sem dúvida uma acção complexa que exige um esforço de síntese e uma percepção esquemática dos temas alvo.

Passemos agora a um enquadramento das respostas dos nossos entrevistados à luz das várias correntes de pensamento performativas que se desenvolveram em redor da interpretação de obras da chamada “música antiga”. A responsabilidade inerente a um questionário deste género (sem dúvida auto-imposta pelo inegável valor profissional e artístico dos entrevistados) condicionou certamente algumas respostas, mas noutros casos a ousadia é evidente na generalidade dos entrevistados:

Em momentos cadenciais são obrigatórios os trilos ou os mordentes. Nos outros casos é quando me apetece (é pouco científico mas muito verdadeiro!), procurando criar surpresa e variedade. (Entrevistado 2)

Construo com critérios históricos, estilísticos e pessoais (decisões que vão para lá do conhecimento e que estão directamente ligadas ao espaço, ao instrumento e à pessoa no seu estado físico e psicológico momentâneo.) (Entrevistada 4)

Não tenho regras específicas: a ornamentação depende da velocidade e densidade da peça, e do instrumento empregue. (Entrevistado 6)

A existência desta pergunta num questionário sobre o modo de execução da música de Seixas é reveladora de que, surpreendentemente, persistem linhas interpretativas da música antiga fundadas na falácia de que a mesma carece de contrastes dinâmicos. (Entrevistado 3)

(...) mesmo pessoas muito fundamentalistas do ponto de vista histórico terão de considerar e admitir que as sonatas de Seixas podem perfeitamente permitir contrastes dinâmicos. (Entrevistada 5)

Procuro sempre abstrair-me da indicação de andamento que está escrita no início da obra, mais uma vez tento sentir acima de tudo o carácter da obra, se existem sarabandas lentas e outras rápidas porque não há-de haver minuetos rápidos e minuetos lentos? (Entrevistada 5)

Todas estas afirmações entroncam na questão da interpretação historicamente informada. De facto, semelhantes aos problemas que surgem num restauro de uma capela ou pintura, ou na tradução de poesia, são os problemas que se apresentam às artes performativas como o teatro ou a música quando apresentam perante o público trabalhos de outras épocas. A polémica relativamente a esta questão teve na música o seu auge nos anos oitenta do século XX. Existem várias aproximações teóricas relativamente a este problema: uns defendem a obra de arte como um monumento, os quais John Butt (2002) apelida de “presentational theorists”: “It is these (normally formalist) theorists who make a conceptual distinction between the work as an historical document and as a artwork to be appreciated ahistorically (p.38)”

Existem também aqueles que John Butt (2002) denomina “historical reductionists”: “Then there are the historical reductionists who view the artwork entirely as a document and generally refuse to acknowledge aesthetic appreciation as an abstract experience. (p. 38)”

John Butt (2002) continua afirmando que esta última posição será certamente a que mais se afasta da prática dos artistas, críticos e público. Finalmente o mesmo autor fala-nos dos “historical contextualists” que serão os teóricos que de certa forma encontram o seu terreno no meio das duas correntes anteriormente mencionadas: “Aesthetic response is itself (or should be) informed by historical and contextual knowledge (p.38)”

Este será o movimento daqueles que gostariam de representar Molière ou interpretar Bach exactamente da mesma forma que estas obras se apresentariam perante os sentidos do público daqueles tempos. Esta vontade está claramente expressa nesta passagem do entrevistado 3:

Para a estruturação da minha opção interpretativa de uma peça musical concorrem diferentes critérios orientados pelo que comumente se designa por autenticidade na execução. Procuro seguir princípios históricos, utilizando instrumentos originais e técnicas de execução da época, e que a execução seja eloquente e convincente. (Entrevistado 3)

Este desejo de uma aproximação historicamente correcta de uma obra transformou-se num conceito denominado autenticidade que mais tarde originaria enorme polémica, polémica essa que reside não só nos seus princípios, mas no significado da própria palavra que dá nome ao conceito, tal como podemos ver nas afirmações de Denis Dutton (2003): “Authentic”, like its near-relations, “real,” “genuine,” and “true,” is what J.L. Austin called a “dimension word,” a term whose meaning remains uncertain until we know what dimension of its referent is being talked about.”

Existe uma enorme variedade de problemas na apresentação de obras do passado. Pode acontecer que o próprio original tenha em si incorrecções que o transformam em algo muito pouco “autêntico”. As peças de Shakespeare eram originalmente representadas apenas por homens mesmo que o papel destes fosse encarnar uma figura feminina. O mesmo acontece na música com muito repertório coral que originalmente era só interpretado por homens (e aqui temos o famoso exemplo dos *castrati*). Muitos podem assim argumentar que a interpretação da obra original era menos autêntica que as práticas actuais em que se utilizam cantoras e actrizes. Acerca disto convém mais uma vez citar Denis Dutton (2003):

The way the authentic/inauthentic distinction sorts out is thus context-dependent to a high degree. Mozart played on a modern grand piano might be termed inauthentic, as opposed to being played on an eighteenth-century forte-piano, even though the notes played are authentically Mozart's. A performance of Shakespeare that is at pains to recreate Elizabethan production practices, values, and accents would be to that extent authentic, but may still be inauthentic with respect to the fact that it uses actresses for the female parts instead of boys, as would have been the case on Shakespeare's stage.

Existe outro famoso exemplo que ocorre na peça histórica de Shakespeare, Júlio César, em que um relógio badala dando as horas, quando na realidade esse tipo de relógio não existia de facto na época de César. Alguns podem no entanto argumentar que mantendo este erro histórico podemos ter uma peça mais autêntica. Outros podem dizer que embora o relógio fosse um clamoroso erro histórico, a peça era sobretudo uma obra de arte e não um documento histórico, e qualquer tentativa de tentar corrigir esse tipo de erros poderá tornar a sua interpretação menos autêntica esteticamente. Pode-se ainda dizer que Cézanne ao pintar uma maçã não pretendia ser foto-realista, mas sim mostrar-nos a forma como ele vê, na sua realidade interior, uma maçã. Acerca desta problemática é interessante a opinião de Tomlinson (1988): "But it must be apparent by now that there can be no single authentic meaning for a work; the existence of multiple authentic meanings for any work is another corollary to our axiom (p.125)."

Apresentar uma obra de tempos passados deve igualmente ter em conta o contexto em que é apresentada, a sua cultura e sensibilidade. A linguagem de Shakespeare representa a linguagem da sua época e não a linguagem actual. Sendo assim o uso de homens em papéis femininos não será visto da mesma forma como o seria na sua época, podendo até distrair a audiência do objecto da obra em si. Já na música o caso não seria tão grave ou caricato, mas existem óbvias questões de tessitura (ou mesmo tímbricas) que desaconselham ou por vezes impossibilitam a anulação do sexo feminino. Mais uma vez o que parece fundamental é manter a integridade e mensagem original da obra executada "mergulhando" nos seus diversos significados e procurando distingui-la dentro de um contexto maior (neste caso o nosso foco está naturalmente no período barroco e mais particularmente em Carlos Seixas) assim sendo é interessante a declaração de princípios da entrevistada 5:

Quando eu toco uma sonata de Carlos Seixas procuro sobretudo conhecer o carácter da obra visto que as suas obras são muito variadas e tenho de entrar dentro da tonalidade, dentro do espírito, dentro dos contrastes. Carlos Seixas tem muitas sonatas que ainda estão um pouco ligadas à tradição do tento e às vezes há sonatas que são quase fantasias por isso tenho de fazer uma análise bastante criteriosa acerca da própria sonata para construir a minha própria interpretação que como eu lhe digo é variada e, tenho que confessar, tem variado ao longo da minha vida, obviamente que eu não toco agora, com sessenta anos feitos há algum tempo, uma sonata de Seixas como quando tinha quinze ou vinte. Obviamente que há um amadurecimento que me obriga a reflectir sobre a obra que estou a tocar. Uma coisa que eu procuro fazer é nunca tornar Carlos Seixas parecido com Domenico Scarlatti. Acho que Carlos Seixas é Carlos Seixas e Domenico Scarlatti é Domenico Scarlatti tal com António Soler é António Soler (Entrevistada 5)

Subsiste no entanto uma dúvida, mesmo que conseguíssemos de facto apresentar “autenticamente” uma obra de arte de outros tempos, a audiência actual não a verá dessa forma, pelo simples facto que não a fruirão da mesma forma que as audiências “autênticas” do passado.

Algumas recriações parecem realmente mais focadas na questão histórica do que propriamente no resultado final artístico. A esta atitude chama John Butt (2002) “modified autonomy”:

“This attitude could be termed “modified autonomy” – the retention of the concept of the timeless artwork, but embellished with as many details as possible from circumstances of its production (p.54)”.

Este facto pode não ser em si algo negativo mas simplesmente fazer parte de uma abordagem diversa do fenómeno. A utilização de instrumentos da época e mesmo trajes, por exemplo, numa sinfonia de Haydn, pode ser extremamente interessante para uma audiência actual e transportá-los de uma forma mais eficaz para outra ambiência estética (que mesmo que questionavelmente autêntica é sem dúvida diversa da actual e funcionar muito bem como produto artístico).

As anteriores palavras dos entrevistados são uma clara asserção da individualidade de certas opções interpretativas que vão de resto ao encontro das opiniões emitidas por muitos pensadores que se debruçam sobre as questões de autenticidade, sendo possivelmente Taruskin o melhor exemplo dessa rebeldia.

Taruskin considera que a única autenticidade que interessa promover será aquela que o intérprete alcança através da sua “batalha” pessoal com o texto musical. Será nessa situação de intenso envolvimento que poderão nascer verdades artísticas que

funcionem efectivamente como catalisadores de uma purificação desejada; as evidências históricas terão certamente o seu papel mas em íntimo contacto com as realidades performativas. Esta autenticidade terá evidentemente um carácter subjectivo e pessoal inerente a cada intérprete, tal como curiosamente seria apanágio dos músicos de outras eras. Acerca disso é interessante a afirmação do entrevistado 2:

É discutível e é matéria de sensibilidade, mas leio nas sonatas de Seixas e de outros compositores portugueses uma dose de melancolia que não encontro noutras culturas musicais. (Entrevistado 2)

Para além da experiência pessoal e herança cultural do intérprete, este convive naturalmente com outros músicos partilhando saberes; acerca disso é interessante o comentário de John Butt (2002): " (...) Historically Informed Performance has now been round long enough for a certain number of its interpretative features to be part of a constant evolving tradition, in which most players learn as much (in fact, definitely more) from their peers than from their own scholarship (p.34)"

Esta parece ser mais uma vez uma verdade intemporal; nas palavras do entrevistado 2 não há dúvidas que tal sucedeu com o próprio Carlos Seixas:

Parece ser certo que Carlos Seixas não saiu do país para estudar música. Deste modo, é de esperar que a sua formação assentasse, sobretudo, nos ensinamentos do pai e no contacto com os músicos estrangeiros (sobretudo italianos) que estavam em Portugal. (Entrevistado 2)

Como já vimos, a questão da autenticidade na música, mais que nas outras artes performativas, foi assim durante algum tempo objecto das mais vivas controvérsias, tal como afirma Denis Dutton (2003):

Arguments over the use and presentation of art are nowhere more prominent than in music performance. This is owing to the general structure of Western, notated music, in which the creation of the work of art is a two-stage process, unlike painting and other plastic arts. Stand in front of Leonardo's Ginevra de' Benci in the National Gallery in Washington, and you have before you Leonardo's own handiwork. However much the paint may have been altered by time and the degenerative chemistry of pigments,

however different the surroundings of the museum are from the painting's originally intended place of presentation, at least, beneath the shatterproof non-reflective glass you gaze at the very artefact itself, in its faded, singular glory. No such direct encounter is available with a performance of an old musical work. The original work is specified by a score, essentially a set of instructions, which are realized aurally by performers, normally for the pleasure of audiences. Because a score underdetermines the exact sound of any particular realization, correct performances may differ markedly”

Por vezes esta quase obsessão pela chamada performance histórica pode não ser mais que uma capa para outras intenções menos “virtuosas” tal como afirma Taruskin (1988): "I am convinced that “historical” performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not is antiquity (p.152).”

Esta temática leva-nos à outra característica revelada pelos entrevistados, o seu conhecimentos das principais correntes interpretativas contemporâneas e a forma como utilizam esse mesmo conhecimento na sustentação das suas teses pessoais. Essa sustentação não se socorre contudo através da nomeação directa de movimentos ou personalidades, está no entanto implícita nas intenções do discurso:

O critério histórico será certamente muito importante relativamente a uma noção que modernamente se chama “historical performance”, que coloca muitas questões de base como o emprego do pedal que não existia nessa altura, a nível dos registos, a nível das gradações de dinâmica, etc. (Entrevistada 1)

Esta tese, difundida em alguns meios académicos até meados dos anos cinquenta do século XX e, conseqüentemente ou não, em diversas escolas de execução musical afastadas do movimento interpretativo da música antiga com critérios históricos, condicionou e continua a condicionar de modo significativo a perspectiva de execução musical deste reportório (Entrevistado 3)

Outro factor a ter em conta seria o peso que as tradições pedagógicas poderiam ter sobre os intérpretes. Este dado no entanto surgiu apenas (e aí de forma continuada) na entrevistada 1. É interessante notar que a tradição invocada pertence ao universo

pianístico, o que vem mais uma vez demonstrar que este instrumento foi fundamental na história da música ocidental nos dois séculos que nos antecedem, não só pelas suas características, mas pela quantidade de figuras marcantes que gerou no mundo ocidental e em Portugal em particular:

Segui também naturalmente a minha tradição pedagógica, muito influenciada pelas perspectivas da Helena Sá e Costa, com quem tive o privilégio de estudar desde os dez anos de idade e que tocava maravilhosamente Carlos Seixas. (Entrevistada 1)

Mais uma vez não é a mesma coisa tocar num piano ou tocar num cravo, é preciso ter algum cuidado relativamente à tradição performativa, aquilo que de facto está no nosso imaginário e que tem a ver com a nossa formação, mais uma vez refiro o nome da Helena Sá e Costa dado que não consigo esquecer a forma como ela tocava Carlos Seixas e a forma como ela ensinava Carlos Seixas. (Entrevistada 1)

Posso por exemplo falar do Edwin Fisher e o Backhaus professores da Helena Sá e Costa em que existem gravações antigas em que estes pianistas improvisam as cadências, isto era uma prática normal, mas a partir dos anos 40, 50 deixa de se fazer totalmente devido a questões como o rigor do texto. (Entrevistada 1)

Se observarmos mais uma vez que estas afirmações provêm do mesmo intérprete e fazem parte das respostas a três questões diferentes, é indubitável concluir-se a importância que assume para este instrumentista a sua tradição pedagógica. Mais uma vez não cabe aqui julgar os aspectos positivos ou negativos de tal situação (convém, quanto a mim, até louvar a forma aberta e frontal com que o entrevistado assume essa influência), o facto é que a personalidade evocada, a eminente pianista recentemente falecida Helena Sá e Costa, foi uma música de elevado nível que marcou várias gerações de pianistas em Portugal, e naquilo a que respeita o âmbito deste trabalho, interpretava regularmente Carlos Seixas. Essas interpretações tiveram certamente um enorme peso nos seus alunos (muitos hoje em dia também eles grandes pianistas) que por sua vez transmitiram integral ou parcialmente essas mesmas ideias aos seus próprios aprendizes.

Não deixa de ser um elemento estranho nesta pequena mas significativa amostra de entrevistas, que apenas um dos entrevistados arrogue e defenda tão claramente a sua herança pedagógica. Poderei especular questionando se estamos presentemente perante

um fenómeno perturbador, uma espécie de fratricídio dos mestres que nos antecedem? Ou será que essas influências são hoje interiorizadas de forma diversa e não focalizada numa figura tutelar?

A importância crescente da investigação na música erudita poderá explicar o presente estado de coisas. Esta investigação atinge e influencia muitas vezes de forma transversal a classe dos músicos, indo muito além de barreiras geracionais (as respostas mais surpreendentes neste questionário vieram por vezes de personalidades de uma geração mais avançada). Este advento da importância cada vez maior dada à investigação a nível da musicologia e organologia por parte dos intérpretes condiciona certamente o seu método de estudo e torna-os mais autónomos num universo tão repleto de figuras quase mitológicas como é o da música erudita.

Tal “revolução” não significa que os intérpretes não estejam cientes de alguns dos efeitos perversos que a acompanham. O sistema mestre – discípulo têm aspectos humanos de enorme relevância na formação de um músico. O peso dado a uma excessiva e contínua contextualização histórica e defesa científica de todas as nossas acções como intérpretes poderá tornar-se num exercício taxonómico, consequentemente fastidioso e pouco criativo. Essa revolta transparece em muitas das respostas, como já foi exemplificado, no entanto é notória a relativa facilidade com que os entrevistados sustentam as suas opiniões recorrendo à história, sendo este apenas um exemplo retirado do entrevistado 2, visto que é facilmente constatável este dado em declarações subsequentes de outros entrevistados:

Carlos Seixas aprendeu música com o pai, que era organista. É natural que tenha herdado muito da cultura organística portuguesa do séc. XVII.

Os órgãos portugueses do final do séc. XVIII, apresentam características ao nível dos registos que mostram claramente que a melodia acompanhada é mais importante do que a polifonia. No contexto do órgão ibérico, este aspecto é mais acentuado no órgão português do que no órgão espanhol. Terá sido no período em que viveu Carlos Seixas que estas mudanças se operaram. (Entrevistado 2)

A esta facilidade se junta um desejo de recorrer sempre que possível às fontes primárias:

As sonatas de Carlos Seixas, tal como se apresentam nas fontes, surgem com inúmeros exemplos em que a descontinuidade da textura, mais ou menos preenchida harmonicamente, só se justifica por razões de contraste e flutuação da dinâmica e pelos recortes expressivos do discurso musical, sendo esta uma das marcas de água da sua escrita para teclado (...)

Como sabemos, de um modo geral, as transcrições disponíveis das sonatas de Carlos Seixas apresentam diversos problemas, o que reforça a necessidade de se consultar as fontes setecentistas a fim de obter uma versão satisfatória das sonatas. Porém, a leitura destas fontes será sempre polissémica, não sendo possível chegar a versões unívocas, em particular nas sonatas de Seixas, das quais só dispomos de apógrafos que apresentam divergências significativas entre si para algumas sonatas (Entrevistado 3)

Acerca desta problemática das fontes Walls (2002) observa o seguinte:

All written music needs interpretation. A musical score awaits realization in sound. And, just as with foreign language, expertise in being able to read music is a prerequisite for doing this. This is something we tend to take for granted until we come across an unfamiliar form of notation such as lute tablature (p.18).

Estas afirmações de Walls (2002) vêm de encontro ao facto das fontes em que nos baseamos para executar música antiga possuírem, a maior parte das vezes, pouco mais que as notas e o ritmo, torna o trabalho do intérprete necessariamente numa recriação. Tendo em conta os dados fornecidos, como poderemos de forma absoluta afirmar quais as intenções do compositor de outras eras? De facto é difícil adivinhar as intenções de personagens há muito falecidas, e ainda mais problemático saber igualmente quais as intenções exactas das obras por eles produzidas. Acerca desta problemática é interessante observar a linha de pensamento do entrevistado 3:

Em primeiro lugar, estão os critérios que emergem da preparação dos textos musicais. Como sabemos, de um modo geral, as transcrições disponíveis das sonatas de Carlos Seixas apresentam diversos problemas, o que reforça a necessidade de se consultar as fontes setecentistas a fim de obter uma versão satisfatória das sonatas. Porém, a leitura destas fontes será sempre polissémica, não sendo possível chegar a versões unívocas, em particular nas sonatas de Seixas, das quais só dispomos de apógrafos que apresentam divergências significativas entre si para algumas sonatas. Resta, portanto, uma margem

interpretativa marcadamente pessoal, sobre a qual construímos uma execução musical. (Entrevistado 3)

Já tratamos aqui do problema das diferentes percepções que necessariamente separam as audiências actuais das de outros tempos, mas de facto esse problema (praticamente insolúvel) passa de certa forma para segundo plano quando nos deparamos com as questões que um texto musical histórico nos levanta. Para além da escassa informação que estes documentos possuem, a pouca que têm deverá ser tratada com enorme precaução. Acerca desta problemática é interessante a opinião da entrevistada 5:

Em primeiro lugar nós não sabemos o que é que Carlos Seixas indicou como *Alegro* porque não temos nada da mão de Carlos Seixas, são tudo cópias. Tal como em Domenico Scarlatti há muitos *Alegros* que podem ser até mais do que *Alegro*, mais rápidos portanto, poderão mesmo ser *alegríssimo* ou *molto allegro*, e há outros *alegros* que são muito mais parecidos com um *moderato*, e há muitas sonatas que nem sequer tem indicação de tempo, portanto mais uma vez bato na mesma tecla, nós temos que ver qual é a mensagem, qual é aquilo que os franceses chamavam a “cadence” da música para nós conseguirmos encontrar um tempo que nos satisfaça. (Entrevistada 5)

Podem igualmente haver várias fontes do mesmo texto com versões contraditórias em vários aspectos, sendo por vezes intrincado ou impossível discernir qual delas a mais autêntica. Essas diferentes versões têm a ver com revisões do compositor ou são alterações arbitrárias de um desconhecido por muito ilustre que seja? E mesmo que haja a certeza que o documento é de facto legítimo não poderá este ser uma mera revisão de algo inacabado ou imperfeito? Temos o exemplo de óperas que eram alteradas devido aos requisitos técnicos de diferentes cantores (mais ou menos dotados), já para não falar de compositores que ornamentavam ou mesmo improvisavam de forma totalmente diversa as próprias obras em diferentes ocasiões.

Contextualizar historicamente a interpretação é actualmente (apesar de todas as polémicas inerentes), imperativo para qualquer instrumentista. Este poderá ser um dado que se tornou progressivamente comum de tal forma que hoje em dia é ser quase impensável não recorrer, por exemplo, às partituras originais (quando existem) e se tal não for possível, tentar encontrar paralelos na época alvo. Esta é sem dúvida uma

ferramenta poderosa que permite ao intérprete não só alcançar respostas como lançar hipóteses.

As conclusões alcançadas são porém bem diversas, se não mesmo antagónicas, quando a leitura das fontes, neste caso em relação aos instrumentos utilizados na época de Carlos Seixas, divergem de forma clara. Observei claramente este facto nestas duas respostas:

Nós temos igualmente notícia que existiam na corte pianos – fortes, que se chamavam nesse tempo cravos de martelos, construídos na oficina do Christopher e do seu mestre de oficina Ferrini, estes instrumentos chegaram a Portugal ainda durante a vida de Carlos Seixas e antes de 1750 já havia construtores em Lisboa que diziam que já construíam na sua oficina cravos de martelos. (Entrevistada 5)

O piano forte só foi construído em 1698 sendo que Carlos Seixas morreu em 1743, portanto de facto quanto a mim não houve tempo para o compositor se aperceber desta evolução. (Entrevistada 1)

Estas duas visões opostas de um facto histórico relevante condicionam totalmente a visão destes dois intérpretes. A partir daqui ambos tiram conclusões absolutamente divergentes (sobre toda uma miríade de aspectos técnicos e interpretativos) e irão construir o seu discurso teórico (e consequentemente o musical) baseados num pressuposto para eles absolutamente claro. Independentemente do facto de um deles estar provavelmente mais bem informado, o que interessa aqui é verificar o quanto a história pode influenciar um intérprete. Vejamos como exemplo o que concluem estes dois intérpretes baseando-se cada um nas suas assunções anteriormente retratadas:

Estes cravos de martelos dão-nos todas as possibilidades de efeitos dinâmicos, podemos com eles regular a intensidade do som dentro limites naturalmente, não seriam certamente iguais a um piano actual mas permitiam crescendos e diminuendos se observarmos as sonatas de Ludovico Giustini elas têm indicações de piano, piu piano, forte, piu forte, e esta realidade era certamente do conhecimento de Carlos Seixas, mesmo pessoas muito fundamentalistas do ponto de vista histórico terão de considerar e admitir que as sonatas de Seixas podem perfeitamente permitir contrastes dinâmicos. Carlos Seixas não teria certamente nenhum órgão em casa e estudaria recorrendo a um

clavicórdio, não só um órgão seria um instrumento muito caro como também não havia a possibilidade financeira de pagar a um foleiro, o instrumento utilizado em casa era o clavicórdio, instrumento que permite contraste dinâmicos, tendo Seixas sem dúvida composto grande parte das suas obras num clavicórdio. O cravo era um instrumento mais nobre e muito mais caro, portanto era natural quando músicos da dimensão de Seixas ou Scarlatti se deixavam retratar que o fizessem junto a um cravo, mas o equivalente ao nosso piano vertical, um instrumento caseiro, seria o clavicórdio. (Entrevistada 5)

Quanto a mim deve-se seguir a perspectiva da dinâmica em terraços, todos aqueles efeitos dinâmicos típicos de outras épocas como o romantismo devem ser evitados, como o *sforzando*, o *crescendo* ou *piano* súbito, tudo isto não existe na música de Carlos Seixas, não se devem fazer todo este tipo de contrastes. (Entrevistada 1)

Estas duas visões entroncam no entanto num pressuposto comum, o do que existe por vezes uma relação evidente entre os instrumentos de época e o repertório que a eles corresponde, nestes casos deve-se sem dúvida tentar recorrer aos meios originais. A estrutura abstracta do som nem sempre é o mais importante, sendo assim a performance assume um papel relevante na revelação estética de uma obra, do seu carácter e estilo, no entanto existem certamente ocasiões em que esta relação instrumento/obra não é determinante, tal como afirma John Butt (2002): "Sometimes music and performance exist in a symbiotic relation (...) At other times the relation might be far less important (p.68)"

É sem dúvida significativo o poder que um instrumento de época pode exercer num intérprete. Este tipo de instrumentos pode de facto alertar o músico para questões históricas importantes. Por exemplo, diferentes versões de um instrumento ou família de instrumentos irão forçar o executante a repensar as suas técnicas e capacidades interpretativas, e desta forma, todo o repertório abordado será visto sob um novo prisma. Para a entrevistada 1 esta questão é claramente exposta:

A partir do momento em que se está a tocar uma obra que foi escrita para o cravo em piano obviamente estamos a fazer uma transcrição, algo que é inevitável e incontornável, qualquer pessoa que não pense assim quanto a mim não está a pensar bem, porque o piano nada tem a ver com cravo. (Entrevistada 1)

Outra relação que se pode efectuar para reforçar o uso de instrumentos da época é traçando o paralelo com a etimologia. De facto muitas vezes perguntamos qual seria o significado original de uma palavra (acto que se pode transpor para a pergunta de como uma música originalmente soaria), no entanto esta relação pode ser potencialmente problemática, como afirma John Butt (2002): “Obviously the direct association of musical works with words is problematic given that musical meaning is hardly reducible to verbal meaning (p.70).”

De facto, existem diferenças entre o mundo verbal e musical que são incontornáveis. O próprio acto de criação musical nada tem de arbitrário, ao contrário dos processos que levam à formação da linguagem; são obras criadas intencionalmente por um indivíduo e que deverão assim ser examinadas sobre esse prisma.

Convém no entanto não esquecer que devemos estar sempre abertos à novidade. Pode-se ser surpreendido pela forma como Bach soa, por exemplo, num acordeão, ou seja podemos dentro do mesmo estilo descobrir diferentes visões que irão enriquecer a nossa percepção desse mesmo estilo e torná-la inclusive mais pura e precisa, essa é a opinião de John Butt (2002):

We can actually hear unusual, surprising elements within a style in spite of our knowledge of later music. It follows then, that we must hear Bach on the harpsichord, Beethoven on the fortepiano. This is not to suggest that we must hear Bach on the harpsichord – perhaps the accordion would work just as well with repeated hearings – but the later norm of Beethoven’s piano does not automatically render earlier sounds obsolete for us. Indeed, it may well be a specific feature of our age that we are able to appreciate stylistic and linguistic differences better than ever before (p.28).

O interesse pelos instrumentos de época foi assim originado pela profunda crença que a música antiga seria melhor interpretada por este meio, partindo do princípio que seriam esses os timbres que o compositor pretendia. Existem, como já vimos, pontos de vista alternativos havendo mesmo vários autores que defendem que a concepção intelectual de compositores como Bach estava muito à frente do seu tempo, não sabendo nós que pensaria ele da interpretação das suas obras em instrumentos actuais, que poderão inclusive servir melhor alguns dos seus propósitos.

Podemos observar que existem vários níveis de intenção num compositor quando este cria uma obra, desde a escolha do tipo de instrumento, escolha do tipo de som pretendido que passa por exemplo pelo ataque e vibrato, até ao tipo de efeito que o compositor pretende causar no público (podemos declarar de forma polémica que os níveis iniciais se subordinam ao último, mas não necessariamente). No entanto, podemos atestar com alguma segurança que será nos níveis inferiores das intenções do compositor que o intérprete se poderá mover com maior liberdade.

Outra questão que se levanta, esta de âmbito mais alargado e susceptível de polémica, é da co-propriedade de uma obra musical, sendo esta fruto de uma colaboração entre compositor e intérprete, noção que sofreu no século XX enormes ataques de vários compositores (o mais conhecido será talvez Stravinsky que afirmou que a melhor qualidade de um intérprete é a submissão). Será certamente pacífico acrescentar que um compositor quando cria está no âmago de um processo dinâmico, um processo em que se relaciona necessariamente com o meio que o rodeia, descobrindo novos caminhos e tomando opções que o levam muitas vezes a desistir das suas intenções iniciais. Um elemento essencial desse mesmo meio é sem dúvida o intérprete.

Podemos afirmar que o compositor terá (e certamente assim seria no passado) intenções que quererá verem obedecidas a todo custo e outras que sabe conscientemente que nunca poderá controlar totalmente, ou que, de facto, não quer controlar quando tem uma perspectiva não “possessiva” da sua obra. Isto leva-nos à questão da improvisação por parte do intérprete, recriando a obra original e dando-lhe um cunho fortemente pessoal. Voltando a Seixas, esta questão é claramente enunciada pelos entrevistados:

A música de Seixas permite a improvisação e sem dúvida alguma o preenchimento harmónico, existem inclusive sonatas com cifras, e mesmo as que não têm, há sonatas em que nós estamos a ouvir uma voz de violino com um baixo contínuo que pode ser preenchido harmonicamente, existem vários exemplos que se poderiam citar. Eu própria preencho muitas vezes os andamentos lentos harmonicamente, nomeadamente a linha da mão esquerda que é por vezes um pouco pobre e que sendo assim deve ser preenchida. De resto isto era um costume que até nas obras do próprio Telleman, compositor muito progressista e já virado para o estilo galante, seria usual nomeadamente nas suas fantasias para cravo. Em Carlos Seixas este recurso resulta muitíssimo bem, naturalmente não pode ser usado em todas as sonatas, mas em muitas sem dúvida que é um recurso a ter em conta. (Entrevistada 5)

(...) existem algumas sonatas mesmo cifradas o que à partida nos indica como possibilidade o preenchimento harmónico. Penso que estas peças permitem inclusivamente a possibilidade de serem tocadas por um instrumento melódico e baixo contínuo. (Entrevistada 4)

(...) considerando separadamente o aspecto do preenchimento harmónico, as sonatas de Seixas exibem diversas pistas que justificam o seu uso, isto para além da prática de reforço harmónico do discurso musical na execução de instrumentos de tecla e de corda beliscada descrita em algumas fontes seiscentistas e setecentistas, bem como da omnipresença do baixo contínuo nas obras musicais deste período histórico e da interacção da sua prática com a execução do repertório solístico. (Entrevistado 3)

Quanto à improvisação não vejo problema nenhum. Hoje em dia infelizmente está completamente acoplada ao sistema jazzístico dado que se perdeu essa tradição na chamada música erudita a partir do século XIX quando se começou a investir muito mais na técnica e se perdeu um bocado o sentido do discurso musical. Este facto, no caso do piano, assumiu dimensões desmesuradas ao ponto dos executantes se assemelharem a autómatos, não sabendo estes muito bem porque estão a tocar e o que estão a tocar. (...) É uma pena esta prática ter-se perdido, nomeadamente posso dar o exemplo das cadências dos concertos para piano e orquestra que eram improvisadas, algo que se deixou de fazer e que era antes prática comum. (Entrevistada 1)

No entanto os entrevistados chamam a atenção para o facto que esta liberdade deve ser exercida com critérios e mesmo alguma sobriedade:

Faz-me alguma confusão que, a pretexto do princípio barroco da liberdade de ornamentação e do reforço harmónico, por vezes, se transforme música simples, fluente e graciosa em algo pesado e difícil de ouvir. (Entrevistado 2)

As sonatas de Carlos Seixas, tal como se apresentam nas fontes, surgem com inúmeros exemplos em que a descontinuidade da textura, mais ou menos preenchida harmonicamente, só se justifica por razões de contraste e flutuação da dinâmica e pelos recortes expressivos do discurso musical, sendo esta uma das marcas de água da sua escrita para teclado. (Entrevistado 3)

Ou o caso da entrevistada 1 que defende uma estratégia diferenciada entre o cravo e o piano em relação ao preenchimento harmónico:

Não vejo porque não apesar de achar que terá mais sentido no cravo visto que certas obras de Seixas têm de facto um carácter simples e que poderão soar um pouco “lisas” no cravo. No piano não vejo que exista tanto essa necessidade, e aqui falo do preenchimento harmónico, visto que nesses casos nos podemos valer dos recursos do piano, algo que eu procurei fazer na minha gravação de Carlos Seixas. (Entrevistada 1)

Mais uma vez temos de nos recordar das fragilidades textuais das obras que chegaram aos nossos dias (as fragilidades serão também nossas, já que perdemos as referências históricas que nos permitiriam perceber as normas de um dado texto). A falta de indicações (que seria seguramente por vezes conscientemente assumida pelo compositor) pressupunha decerto uma enorme cumplicidade entre compositores e intérpretes. Mesmo os próprios compositores não interpretariam as suas obras sempre da mesma forma, facto que é referido aqui pela entrevistada 5 de forma clara:

Mais uma vez chamo a atenção para o facto que aquilo que nós temos de Carlos Seixas são apenas cópias portanto não sabemos como Carlos Seixas terá tocado, no entanto isso não é o mais importante porque na verdade nós vivemos no século XXI e Carlos Seixas viveu na primeira metade do século XVIII, provavelmente ao longo da sua vida o próprio Carlos Seixas terá mudado a sua forma de ornamentar. (Entrevistada 5)

Novamente surge o problema da contextualização: o intérprete de hoje move-se num âmbito totalmente distinto, com coordenadas estéticas, históricas e técnicas totalmente diversas. Esse elo íntimo entre compositor e intérprete foi assim quebrado pelo passar dos tempos aos quais a tradição não conseguiu resistir por limitações tecnológicas. Hoje é normal o recurso a suportes fonográficos (muitos deles em que o intérprete é o próprio compositor) o que nos permite obter valiosos mecanismos de análise e alcançar descobertas surpreendentes (como o facto de muitos compositores executarem as suas peças de forma totalmente dissemelhante ao que anotaram na partitura). De facto Morgan (1988) considera que, em relação à música antiga, essa contextualização é não só irrecuperável como chama a atenção para a forma como a música antiga é hoje interpretada: "Perhaps even more critical in this regard than original performance inflections is the deeper context in which the Works were

originally experienced - their status as integral components of a larger cultural environment that has disappeared and is fundamentally irrecoverable. To mention only the most obvious, yet basic point: early music was not intended to be performed in concert (p.71)”

O facto cruel é que o intérprete actual não pode de forma alguma estar familiarizado com a linguagem de Dowland ou Bach, não só pelas razões já enunciadas, mas pelo simples motivo que, mesmo que tivéssemos ao nosso dispor uma partitura recheada de indicações, não poderemos nunca vivenciar o momento musical da época, o espírito do tempo. Será assim fundamental o intérprete ser autónomo e empreendedor tal como afirma a entrevistada 1:

De facto uma coisa é a prática e outra é a reflexão sobre a prática, é muito importante um músico questionar-se e fazer ele próprio investigação. (Entrevistada 1)

O *Zeitgeist* pode assim apenas ser imaginado através de fontes literárias, pinturas, arquitectura, escultura, pela própria compreensão, análise, estudo e uso de instrumentos da época (Trevor Pinnock, por exemplo, afirma que devemos usar instrumentos históricos mesmo que haja dúvidas históricas). O uso de instrumentos históricos pode permitir solucionar algumas questões relacionadas com a interpretação, como por exemplo, a articulação ou possibilidades dinâmicas e tímbricas (mesmo que depois utilizemos instrumentos modernos), sendo assim não será demais procurar conhecer os antigos. Em defesa desta ideia será interessante transcrever John Butt (2002): “Composers, repertoires and specific musical works have an essence that is both universal and historically conditioned, and the use of the correct historical instrument will facilitate a performance that is definitive for the music concerned (p.62).”

Este facto é também comentado pelo entrevistado 3 de forma clara e pragmática:

O instrumento musical a utilizar na execução pode determinar, não raras vezes, um processo adaptativo. Os instrumentos que se sabe terem sido utilizados na época remetem para universos sonoros muito particulares, a que só algumas vezes podemos aceder. Consequentemente, na preparação de uma execução temos que fazer opções que evoquem aqueles universos sonoros, consoante as condições de execução. (Entrevistado 3)

CONCLUSÃO

Um dos primeiros sinais de maturidade no ser humano é a consciência das suas limitações sem com isso perder empenho, alegria e ambição. A música antiga alcançou esse patamar na actualidade, com a ajuda valiosa e indispensável das ciências musicais é certo, mas que seria insuficiente como motor de um fenómeno que se quer imparável e de qualidade sempre crescente. O aumento exponencial dessa qualidade é inegável ao observarmos o nível actual dos intérpretes que criam assim novos padrões de excelência atraindo simultaneamente novos públicos.

Este pequeno trabalho encerrava em si um objectivo primordial, a observação das práticas performativas contemporâneas da obra para teclado do compositor português Carlos Seixas, objectivo aparentemente simples mas que chocava com a complexidade característica da obra deste compositor português. A opinião dos intérpretes era o material essencial para essa análise; através dele pudemos extrapolar hipóteses e lançar pistas. Essa era a realidade última onde poderíamos e queríamos mover-nos, naturalmente relacionando-a com os capítulos teóricos. Tudo isto leva-nos à primeira conclusão: Pareceu-nos consensual entre os intérpretes que, mais que procurar uma aproximação absoluta e quimérica de uma realidade já longínqua, será o manter um esforço continuado e resolutivo tendo como pano de fundo um propósito realista e razoável. A aproximação dessa mesma realidade através de uma investigação incessante e sempre desperta para novos caminhos e possibilidades, tal como afirma Haynes (2007):

Our ultimate concern is *trying* to approach historical performing. We can never know how close we get. But we can know if we have tried. "A goal," as Bernard Sherman writes, "might still be worth seeking even if it's impossible to attain."

"It is, of course, impossible to exactly re-create the sounds Bach would have had in his orchestra," as Barthold Kuijken writes, "but this doesn't mean that we can't try. It has become fashionable now to say that since you can't know, why bother? To this objection I'd answer that the way is more interesting than the goal."

Paradoxically, just as the inventors of *Seconda Pratica* at the end of the sixteenth century had no realistic hope of actually reviving the music of antiquity, the process of trying in all seriousness to achieve Authenticity changes us, and the familiar world around us, and generates something new, beautiful, and interesting. (p.226)

Outra conclusão é o de termos alcançado hoje em dia uma enorme pluralidade de pontos de vista em relação à obra de Carlos Seixas, facto este que supera largamente o não podermos certamente recriar com precisão matemática a época deste compositor. A constatação no terreno deste dado é algo novo na busca dos nossos tesouros musicais. O contexto histórico (terreno móvel devido a novos dados trazidos regularmente à luz da comunidade musical) será assim o ponto de partida no estudo realizado pelos intérpretes e não a finalidade última. Este parece o caminho mais seguro num universo de intenções e significados múltiplos, que são exponencialmente multiplicados por circunstâncias obscuras e dados de confirmação virtualmente inexequível.

A afirmação de Morgan (1988): “There is no doubt that many of us, driven by feelings of dissatisfaction for the present, search for ways of escaping into a more structured existence (p.75)” vem de encontro a muitos considerarem que a obsessão com a autenticidade histórica terá a ver com a cultura moderna, ávida de referências e certezas e simultaneamente perdida numa multiplicidade de “ismos”. A música erudita tinha necessidade de um regresso às raízes e a música antiga afigurava-se como uma tentação de redenção irrecusável e sedutora. Acerca disso Will Crutchfield (1988) afirma: “The twentieth century, and especially the second half of it, has revived more forgotten music of the past than any other era (p.22)”

Estamos assim perante uma cultura que busca não só inspiração noutras culturas (como é o caso das culturas orientais, africanas e indígenas), como busca igualmente a remição no seu próprio passado. Esta busca pode igualmente significar que já não sabemos qual é a nossa própria cultura, tal como declara John Butt (2002): “The quest for historical authenticity thus reflects the very absence of a culture we can still call our own (p.10)”

No entanto terá esta ideia de autenticidade histórica contribuído de forma positiva para a evolução da música antiga? Como já aqui foi dito, a discussão em torno deste tópico pouco impacto teve na maioria dos intérpretes de Carlos Seixas; convém no entanto aprofundar a questão contrapondo outra: será que a busca da autenticidade é o mesmo que a reclamar como troféu? A resposta, e consequente conclusão, afiguram-se simples: certamente que não. Ao buscar maior consistência para as suas interpretações o músico necessariamente ilustra-se, melhora a sua técnica, desenvolve as suas concepções de estilo e gosto, envolve-se mais e mais no seu mester. Seja como for, uma performance pode sempre ser convincente sem ser considerada histórica.

Tudo isso nos leva à próxima conclusão: O enorme valor humano que uma opinião alicerçada na praxis interpretativa contém. Ela provém directamente daquilo que mais sólido possui um intérprete, a sua experiência. Esta experiência está por sua vez alicerçada em vários pilares que se relacionam entre si de forma complexa e dinâmica, pilares esses que foram edificados num método de trabalho em que a lógica se confunde com o abstracto, em que a história e rigor performativo se confundem com a espontaneidade e criatividade, em que a tradição pedagógica e cultural se confunde com individualidade e liberdade de escolha.

Como “resolve” o intérprete de Carlos Seixas esta desordem? Como estrutura e combate as suas próprias fragilidades e dúvidas e constrói o seu discurso sobre algo que lhe está tão próximo que paradoxalmente lhe é difícil discorrer: as suas pulsões internas. Elas são algo que funciona como motor da sua realização artística mas que se escondem no inconsciente e lançam uma névoa sobre as suas opções na superfície do real.

Chegamos assim à próxima conclusão: Este trabalho, através do seu método que foi o questionário, lançou luz sobre temas que se relacionam, não só com a obra de Carlos Seixas, mas que podem servir de inspiração para trabalhos futuros semelhantes tendo como pano de fundo uma premissa fundamental: A forma como um artista explica e sustenta o que para ele próprio é singular.

As explicações avançadas pelos entrevistados são sobretudo opiniões, questionáveis portanto, por vezes de sustentação débil ou especulativa, tal como são débeis e especulativas muitas das informações que dispomos de Carlos Seixas. Aqui chegamos no meu entender a outra conclusão: A prática performativa clarifica essas questões, não as resolve em definitivo. Mas será esse o seu fim? Essa questão leva-me à próxima conclusão: A performance é um compromisso entre o que sabemos num determinado momento e aquilo que queremos transmitir num determinado momento.

Mais uma vez convém realçar que não será certamente boa prática rejeitar liminarmente qualquer tipo de investigação ou contextualização que nos permita aproximar das intenções originais do compositor. Acerca disto, e relembrando o ultra-crítico Taruskin, Peter Walls (2002) contra-argumenta:

Taruskin's objection nevertheless presupposes that it is the free choice of every performer to adopt or reject an approach that takes account of what can be demonstrated of composer's intentions. This is true only if we accept that it is also up to the performers whether or not to play the right notes. In the final analysis, it could be argued that to

play Bach on the instruments appropriate for Brahms and without taking account of his expectations in relation to such matters as articulation and ornamentation is not acceptable. We should perhaps face up the fact that performers who think they can do justice to the aesthetic presence of music while ignoring the score's historical implications deserve to be regarded not as differently abled, but as historically uninformed (p.32).

Estas são quanto a nós as conclusões chave que se podem retirar desta tese. Esperamos que sirvam de inspiração a futuros trabalhos numa área infelizmente tão deficitária a esse nível. As informações obtidas foram além daquilo que pretendíamos saber sobre a prática performativa relacionada com Carlos Seixas. As respostas dos intérpretes alargaram naturalmente o seu âmbito ao Barroco Ibérico e também Europeu no seu conjunto, permitindo-nos observar como personalidades musicais determinantes no panorama musical nacional e internacional abordam a obra de Carlos Seixas inserindo-a em vários contextos musicais.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA TÉCNICA

Bastin, G. (1966). *As técnicas sociométricas*. Lisboa: Moraes Editores.

Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

Demory, B. e Lancaster, A. (1990). *Marketing qualitatif, Méthodes et outils*. Paris: Ed. Les Presses du Management.

Eco, U. (1988). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

Hill, M. M. e Hill, A. (2000). *Investigação por Questionário*. Lisboa: Edições Sílabo.

Lima, M. P. (1987). *Inquérito Sociológico*. Lisboa: Editorial Presença.

Pereira, A., e Poupá, C. (2004). *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word*. Lisboa: Edições Sílabo.

(FONTES ELECTRÓNICAS)

Boere C. *The Qualitative Methods Workbook*. Retirado a 3 de Janeiro, 2007 de <http://webSPACE.ship.edu/cgboer/qualmeth.html>.

Neill, J. (2007). *Qualitative versus Quantitative Research*. Retirado a 20 de Dezembro, 2006 de <http://wilderdom.com/research/QualitativeVersusQuantitativeResearch.html>.

Neyhart D. e Karper E. (2007). *APA Formatting and Style Guide*. Retirado a 12 de Dezembro, 2006 de <http://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/01/>.

Ross, J. (1999). *Ways of Approaching Research : Qualitative Designs*. Retirado a 5 de Janeiro, 2007 de <http://www.fortunecity.com/greenfield/grizzly/432/rra3.htm>.

The Dobney Corporation Limited. *Qualitative research*. Retirado a 5 de Janeiro, 2007 de http://www.dobney.com/Research/qualitative_research.htm.

BIBLIOGRAFIA MUSICAL

Branco, J. F. (1995). *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa América.

Brito, M. C. e Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Buelow, G. J. (2004) *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press

Butt, J. (2002). *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coelho, M. R. (1620) *Flores de Música*. Lisboa.

D'Alvarenga, J. P. (2002). *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de História de Arte da Universidade de Évora.

Graça, F. L. (1973). *A música portuguesa e os seus problemas*. Lisboa: Edições Cosmos.

Gomes da Silva, A. J. (1758). *Regras de acompanhar para cravo ou órgão*. Lisboa.

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Kastner, S. (1936). *Música Hispânica*. Lisboa: Editorial Ática.

Kastner, S. (1941). *Contribución al estudio de la música española e portuguesa*. Lisboa: Editora Ática.

Kastner, S. (1947). *Carlos Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora.

Kastner, S. (1965). *80 Sonatas para instrumentos de tecla*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Kastner, S. (1979). *Três compositores Lusitanos para tecla*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Kenyon, N. (1988). *Authenticity and Early Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Nery, R. V. e Castro, P. F. (1999). *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Pedroso, M. M. (1751). *Compendio músico ou arte abreviada*. Coimbra.

Rink, J. (2002). *Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University.

Sala, M. A. E. (1980). *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. Madrid: Publicações da Sociedade Espanhola de Musicologia. Secção C: 3

Taruskin, R. (1995). *Text & Act*. Nova Iorque: Oxford University Press.

(FONTES ELECTRÓNICAS)

Dutton, D. (2003). *Authenticity in Art* . Retirado a 11 de Abril, 2006 de <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>.

McComb T. M. (1999). *What is Early Music?*. Retirado a 3 de Março, 2006 de <http://www.medieval.org/emfaq/misc/whatis.htm>.

Sherman, B. D. (1998). *Authenticity in Musical Performance*. Retirado a 23 de Março, 2006 de <http://homepages.kdsi.net/~sherman/encyclopedia.html>.

ANEXOS

ANEXO 1 – ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1

1 – Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

Para mim os critérios importantes são os critérios interpretativos. Primeiro que tudo a forma, neste caso a forma da sonata barroca, que é bipartida, marcadamente diferente da sonata clássica, com uma primeira e segunda parte ligeiramente diferentes, não existe normalmente uma reexposição. Depois de se pensar na forma devemos mover-nos para as questões interpretativas de fundo, ou seja, o andamento, o fraseio, a dinâmica, a articulação, o pedal e a agógica. Depois há que desenhar bem as frases principais e as cadências mais importantes, a laia de resumo, qualquer interpretação deverá respeitar estes critérios principais. Estamos naturalmente a falar de critérios genéricos que depois serão aperfeiçoados seguindo o método de qualquer pensamento organizado, do geral para o particular, convergindo assim em questões muito mais específicas como por exemplo o facto de ser uma obra da primeira metade do século XVIII ou o facto de ter sido escrita para o cravo e não para o piano moderno, tudo isto nos leva a uma atitude interpretativa baseada em muitos critérios de diversíssimas ordens. A partir do momento em que se está a tocar uma obra que foi escrita para o cravo em piano obviamente estamos a fazer uma transcrição, algo que é inevitável e incontornável, qualquer pessoa que não pense assim quanto a mim não está a pensar bem, porque o piano nada tem a ver como cravo e estas obras nem sequer foram escritas para piano forte que em Portugal na época não se conhecia de todo visto que o piano forte só foi construído em 1698 sendo que Carlos Seixas morreu em 1743, portanto de facto quanto a mim não houve tempo para o compositor se aperceber desta evolução. O critério histórico será certamente muito importante relativamente a uma noção que modernamente se chama “historical performance”, que coloca muitas questões de base como o emprego do pedal que não existia nessa altura, a nível dos registos, a nível das gradações de dinâmica, etc.

2 – Que tempo tende a adoptar para um Allegro? E para um Minueto? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

Acho que um Allegro andará por semínima igual a 120, talvez um bocadinho menos ou um bocadinho mais, entre 120 e 136, e já será bastante rápido. Obviamente que no período barroco, pré – clássico, não me parece que os andamentos fossem muitos rápidos, isso é o que tradição preformativa nos ensina. Quanto ao Minueto talvez mínima com ponto igual a 80, entre 80 – 90, algo desse género.

3-Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento? No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.

É sem dúvida complicado responder taxativamente a esta pergunta. Apesar de no final de cada parte haver uma repetição à partida não deverão mesmo assim haver variações do tempo, isto falando a partir da visão e tradição pianística visto que estamos a falar de Seixas no piano. Modificar o tempo modifica quanto a mim uma estrutura motorizada característica do barroco. Em termos de ritmo e métrica não temos propriamente muitas assimetrias pelo menos na música de Seixas. Por exemplo Seixas nunca escreveu que eu saiba uma Fantasia, que é uma forma musical que potencia muito mais a flutuação do tempo e da métrica, sendo assim eu sinceramente não faria em Seixas oscilações ou variações de tempo.

4-Que tipo de ornamentos utiliza?

Utilizei a edição do Santiago Kastner quando gravei porque considero o Kastner uma grande autoridade que praticamente fundou a musicologia portuguesa, portanto utilizo basicamente as indicações por ele apontadas, como trilos e mordentes, e segui também naturalmente a minha tradição pedagógica, muito influenciada pelas perspectivas da Helena Sá e Costa, com quem tive o privilégio de estudar desde os dez anos de idade e que tocava maravilhosamente Carlos Seixas.

5-Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

O primeiro contexto de um ornamento surge quanto a mim da necessidade de ornamentar uma nota longa. Esse será assim o contexto primário, um contexto de preenchimento de tempo. A minha intenção como pianista, digo-o mais uma vez para realçar o facto de que não sou cravista, é que para mim o ornamento tem dinâmica, ou seja, o ornamento é parte integrante do discurso musical, não é só encher o valor longo, este elemento tem uma dinâmica, um fraseio, uma intenção musical, uma articulação, tem uma resolução harmónica, tem uma cadência, ou seja, tem um sentido e uma contextualização específica dentro do discurso musical, digo isto porque os pianistas, dado que é muito difícil tocar ornamentos seja trilos ou grupetos, que são horríveis de executar, têm uma certa tendência de considerarem que os ornamentos não servem para nada, que servem apenas para encher e que só de pois de terminar a sua execução é que começa novamente a música. Nesse sentido, e respondendo à sua pergunta em que contexto utilizo os ornamentos, utilizo-os obviamente num contexto musical e utilizando também os recursos do piano, não tanto na acepção cravística, os cravistas precisam muito mais de abundantes ornamentos para a obra funcionar, mas tendo em conta mais uma vez que estou a fazer uma transcrição para piano e chamo a atenção para um facto importante, a dedilhação barroca é completamente diferente da actual o que de facto altera tudo, seria assim um fundamentalismo querer replicar essa dedilhação no piano.

6-A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

É susceptível se respeitarmos naturalmente características do instrumento. Mais uma vez não é a mesma coisa tocar num piano ou tocar num cravo, é preciso ter algum cuidado relativamente à tradição preformativa, aquilo que de facto está no nosso imaginário e que tem a ver com a nossa formação, mais uma vez refiro o nome da Helena Sá e Costa dado que não consigo esquecer a forma como ela tocava Carlos Seixas e a forma como ela ensinava Carlos Seixas. Não devemos esquecer que se trata de música barroca, nesse sentido não pode perder a sua essência do ponto de vista tímbrico e da mensagem musical. Quanto a mim deve-se seguir a perspectiva da dinâmica em terraços,

todos aqueles efeitos dinâmicos típicos de outras épocas como o romantismo devem ser evitados, como o *sforzando*, o *crescendo* ou piano súbito, tudo isto não existe na música de Carlos Seixas, não se devem fazer todo este tipo de contrastes. Os contrastes deverão ser adaptados ao que é possível transmitir no século XXI no piano interpretando uma música composta na primeira metade do século XVIII, Tudo terá de ser adaptado a essa transcrição de um universo tímbrico, de facto eu não acredito que possa ser possível recriar o universo tímbrico dessa época, só pudemos imaginar vagamente como seria e basearmo-nos mais uma vez nas fontes primárias e secundárias e na nossa tradição interpretativa.

7-Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

Não vejo porque não apesar de achar que terá mais sentido no cravo visto que certas obras de Seixas têm de facto um carácter simples e que poderão soar um pouco “lisas” no cravo. No piano não vejo que exista tanto essa necessidade, e aqui falo do preenchimento harmónico, visto que nesses casos nos podemos valer dos recursos do piano, algo que eu procurei fazer na minha gravação de Carlos Seixas. Quanto à improvisação não vejo problema nenhum, que hoje em dia infelizmente está completamente acoplada ao sistema jazzístico dado que se perdeu essa tradição na chamada música erudita a partir do século XIX quando se começou a investir muito mais na técnica e se perdeu um bocado o sentido do discurso musical. Este facto, no caso do piano, assumiu dimensões desmesuradas ao ponto dos executantes se assemelharem a autómatos, não sabendo estes muito bem porque estão a tocar e o que estão a tocar. De facto uma coisa é a prática e outra é a reflexão sobre a prática, é muito importante um músico questionar-se e fazer ele próprio investigação. É uma pena esta prática ter-se perdido, nomeadamente posso dar o exemplo das cadências dos concertos para piano e orquestra que eram improvisadas, algo que se deixou de fazer e que era antes prática comum. Posso por exemplo falar do Edmund Fisher e o Bachaus professores da Helena Sá e Costa em que existem gravações antigas em que estes pianistas improvisam as cadências, isto era uma prática normal, mas a partir dos anos 40, 50 deixa de se fazer totalmente devido a questões como o rigor do

texto. Hoje em dia já há um esforço para recuperar essa prática, ela está já consagrada na declaração de Bolonha e passará certamente a ser obrigatória, materializando-se na forma de uma disciplina inteiramente dedicada a esse tema nos cursos superiores de música.

ENTREVISTA 2

1-Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

- Formação. Carlos Seixas aprendeu música com o pai, que era organista. É natural que tenha herdado muito da cultura organística portuguesa do Séc. XVII.

- Contacto com outras culturas. Parece ser certo que Carlos Seixas não saiu do país para estudar música. Deste modo, é de esperar que a sua formação assentasse, sobretudo, nos ensinamentos do pai e no contacto com os músicos estrangeiros (sobretudo italianos) que estavam em Portugal.

- O gosto musical em mudança, reflectido no órgão português. Os órgãos portugueses do final do séc. XVIII, apresentam características ao nível dos registos que mostram claramente que a melodia acompanhada é mais importante do que a polifonia. No contexto do órgão ibérico, este aspecto é mais acentuado no órgão português do que no órgão espanhol. Terá sido no período em que viveu Carlos Seixas que estas mudanças se operaram.

- O ser português. É discutível e é matéria de sensibilidade, mas leio nas sonatas de Seixas e de outros compositores portugueses uma dose de melancolia que não encontro noutras culturas musicais.

2-Que tempo tende a adoptar para um Allegro? E para um Minueto? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

É difícil responder com objectividade. No entanto vou tentar responder, desmistificando o assunto.

Não há nenhuma referência histórica relativamente a este assunto (refiro-me concretamente à música de Seixas). Deste modo, o critério é muito individual.

Lembro-me que, na época em que gravei o CD discuti com o Doutor Alvarenga os tempos dos Minuetos. Ele sugeriu-me tempos mais rápidos do que aqueles que eu tinha previsto. Depois de pensar (musicalmente, claro) cheguei à conclusão de que ele estava certo.

Passados vários anos sobre diversas gravações que realizei, há coisas de que gosto mais, de outras menos e de outras ainda já não gosto nada, sobretudo no que respeita aos tempos. No caso concreto do CD das sonatas de Seixas, passados mais de 10 anos, gosto de todos os tempos. Assim, considero que os tempos são aqueles que estão gravados. É o critério possível e que, reconheço, acertado.

3-Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento? No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.

Admito. Como ideia base, penso que o tempo não deve oscilar demasiado. Isto é, aliás, um critério que tenho para o período barroco em geral. Penso que as oscilações de tempo devem estar ao serviço da expressão ou, melhor, da comunicação. Nesse sentido, oscilar constantemente é como não oscilar nada - em música, onde não houver contrastes dificilmente há comunicação.

Com é óbvio, os andamentos lentos prestam-se mais a oscilações de tempo. Mas o meu comentário acima refere-se mais aos andamentos rápidos. Nestes, não há muitos momentos para grandes variações de tempo mas, aqui e ali, discretamente, uso breves oscilações para reforçar os aspectos melódicos, harmónicos ou apenas para causar surpresa.

4-Que tipo de ornamentos utiliza?

Sobretudo trilos, mordentes e grupetos. Por vezes uso algumas passagens rápidas para preencher intervalos ao jeito de glosa. Nos andamentos lentos uso uma ornamentação mais livre, usando também mais notas para reforçar a harmonia.

5-Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

Em momentos cadenciais são obrigatórios os trilos ou os mordentes. Nos outros casos é quando me apetece (é pouco científico mas muito verdadeiro!), procurando criar surpresa e variedade.

6-A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

Penso que sim mas no sentido barroco mais simples: f e p.

7-Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

Claro que sim, desde que isso não a torne pesada. Faz-me alguma confusão que, a pretexto do princípio barroco da liberdade de ornamentação e do reforço harmónico, por vezes, se transforme música simples, fluente e graciosa em algo pesado e difícil de ouvir.

ENTREVISTA 3

1) Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

Para a estruturação da minha opção interpretativa de uma peça musical concorrem diferentes critérios orientados pelo que comumente se designa por autenticidade na execução. Procuro seguir princípios históricos, utilizando instrumentos originais e técnicas de execução da época, e que a execução seja eloquente e convincente.

Em primeiro lugar, estão os critérios que emergem da preparação dos textos musicais. Como sabemos, de um modo geral, as transcrições disponíveis das sonatas de Carlos Seixas apresentam diversos problemas, o que reforça a necessidade de se consultar as fontes setecentistas a fim de obter uma versão satisfatória das sonatas. Porém, a leitura destas fontes será sempre polissémica, não sendo possível chegar a versões unívocas, em particular nas sonatas de Seixas, das quais só dispomos de apógrafos que apresentam divergências significativas entre si para algumas sonatas. Resta, portanto, uma margem interpretativa marcadamente pessoal, sobre a qual construímos uma execução musical.

O instrumento musical a utilizar na execução pode determinar, não raras vezes, um processo adaptativo. Os instrumentos que se sabe terem sido utilizados na época remetem para universos sonoros muito particulares, a que só algumas vezes podemos aceder. Consequentemente, na preparação de uma execução temos que fazer opções que evoquem aqueles universos sonoros, consoante as condições de execução.

O alinhamento de um programa de concerto ou de uma gravação discográfica pode também condicionar as escolhas interpretativas, havendo, eventualmente, necessidade de as adequar ao sentido global do recital.

Após a obtenção do texto musical de base, da definição do contexto e do instrumento a utilizar, surgem então os aspectos da tonalidade, da métrica, da extensão e das indicações da agógica, os quais, integrados numa percepção retórica do discurso musical, determinam a opção interpretativa da sonata em causa.

2- Que tempo tende a adoptar para um Allegro? e para um Minuete? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

Como se sabe, os andamentos das sonatas de Seixas apresentam características muito diversas, incluindo aqueles com indicações de agógica. Por esta razão, é impossível indicar valores metronómicos que correspondam a um tipo de andamento, seja ele um *allegro*, seja um minuete. Deparamo-nos, assim, com um universo plural, onde a velocidade de execução é condicionada pela indicação de andamento, pelo compasso, pela tonalidade e pela própria natureza do discurso musical. Na minha opinião, podemos falar em dois grandes grupos de sonatas com indicação de *allegro*: o primeiro abrange as sonatas escritas em 2/4, 3/4 e C, e o segundo, abrange as de compasso 3/8 e 6/8. As sonatas pertencentes ao segundo grupo tendem a ser executadas em movimento substancialmente mais rápido que aquelas em compasso binário, ternário ou quaternário simples. A título de referência, segue uma tabela onde se indicam os intervalos de valores metronómicos aproximados destas sonatas:

| Compasso | Valores metronómicos aproximados |
|----------|----------------------------------|
| 2/4 | ♩ = 90-100 |
| 3/4 | ♩ = 100-120 |
| C | ♩ = 75-110 |
| 3/8 | ♪ = 130-200 |
| 6/8 | ♩. = 130-135 |

No caso dos minuetes, mantém-se a mesma correspondência entre o tipo de compasso utilizado e o tempo em que são tocados os andamentos com indicação de *allegro*.

Contudo, de um modo geral, tendo a executar os minuets num tempo sensivelmente mais lento que os andamentos ‘principais’ das sonatas. Os minuets escritos em compasso 3/4 apresentam um intervalo maior de valores metronómicos aproximados (60-100), enquanto os de compasso 3/8 se ficam genericamente entre 110-170 pulsações por minuto.

Como se pode verificar, existe, na minha opinião, uma grande variabilidade do tempo na execução dos andamentos rápidos e dos minuets de Carlos Seixas, mesmo quando têm a mesma indicação de compasso, daí que devamos apenas considerar os valores apresentados como indicativos. Cito aqui apenas uma das múltiplas excepções que não se inserem nos valores metronómicos supracitados, e que corroboram esta minha opinião, que é o caso do Minuete em Dó menor, publicado junto da Sonata IV, o qual, estando escrito em 3/8, apresenta características musicais que indicam um discurso pausado, em movimento moderadamente lento, aproximadamente de ♩ = 80.

**3- Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento?
No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.**

A questão da modificação da pulsação no decurso da execução de um andamento está intimamente ligada com o seu conteúdo expressivo, e, neste contexto, com a significação musical dos afectos e com a pontuação do discurso, sendo que a cada um destes aspectos corresponde um grau distinto de modificação do tempo. Nas sonatas de Seixas a codificação musical dos afectos manifesta-se de modo mais evidente no plano melódico. Nesta perspectiva, tendo em conta que a maioria das sonatas apresenta no decurso de cada andamento uma significativa uniformidade motívica, sem sobressaltos harmónicos, as modificações da pulsação passíveis de introduzir na execução musical decorrem sobretudo da necessidade de evidenciar a pontuação do discurso musical, não se justificando, pois, alterações significativas que correspondam a períodos longos.

4 - Que tipo de ornamentos utiliza?

Para além dos ornamentos que vêm marcados nas fontes, que se resumem a trilos e apojaturas simples, duplas ou triplas — estas também designadas por portamentos —, utilizo também os mordentes e a ornamentação melódica do tipo glosa, com escalas, arpejos e melismas de dimensão variável.

Nas fontes predomina claramente a apojatura simples, a qual em momentos cadenciais do discurso, a maior parte das vezes, tendo a interpretá-la como um trilo apoiado. A apojatura, seja ela breve, longa, inferior ou superior, é também o principal ornamento a que recorro na execução.

5 - Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

As apojaturas curtas, utilizo-as frequentemente no vértice de um contorno melódico ou em sequências repetidas de motivos; as apojaturas longas, mais frequentemente, em andamentos lentos ou em momentos cadenciais do discurso — tal como havia dito anteriormente, nestes casos, as apojaturas resultam muitas vezes em trilos apoiados —. Se for apojatura inferior, nalguns casos, junto-lhe um mordente.

Por regra, a apojatura é executada sobre o tempo, retirando duração à figura seguinte, excepto nos andamentos rápidos quando associada a uma figura rítmica muito breve, neste caso será executada antes do tempo.

No que respeita aos portamentos, de um modo geral executo-os antes do tempo, especialmente quando desembocam melodicamente num intervalo de 3.^a relativamente à nota do baixo. Na minha perspectiva, os portamentos executados sobre o tempo são os que vêm escritos originalmente por extenso na partitura, e que derivam do que se designa comumente por ritmo Lombardo (kik.).

Quanto aos trilos, sejam eles simples ou continuados, por regra inicio-os pela nota principal, alternando-a com a nota superior. Contudo, são frequentes os casos em que melodicamente se justifica iniciar o trilo pela nota superior. Acontece também o sinal de trilo significar um trilo inferior, isto é, um mordente continuado. Os critérios que determinam a decisão do tipo de trilo a executar prendem-se com o contorno melódico, com o intervalo que resulta a partir do baixo — prevenindo a ocorrência de quintas e

oitavas paralelas — e com a existência de uma apojatura que pode determinar que o trilo se inicie pela nota superior. A decisão final deve ser tomada de acordo com a experiência deste repertório, considerando sempre cada caso em particular.

6 - A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

A existência desta pergunta num questionário sobre o modo de execução da música de Seixas é reveladora de que, surpreendentemente, persistem linhas interpretativas da música antiga fundadas na falácia de que a mesma carece de contrastes dinâmicos. Esta tese, difundida em alguns meios académicos até meados dos anos cinquenta do século XX e, conseqüentemente ou não, em diversas escolas de execução musical afastadas do movimento interpretativo da música antiga com critérios históricos, condicionou e continua a condicionar de modo significativo a perspectiva de execução musical deste repertório.

Assim sendo, a resposta óbvia a esta pergunta é que de facto a execução da música de Seixas é susceptível de contrastes e flutuações da dinâmica, como é comum a toda a música deste período histórico.

7 - Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

Esta pergunta revela o mesmo tipo de problemática da questão anterior. Contudo, considerando separadamente o aspecto do preenchimento harmónico, as sonatas de Seixas exibem diversas pistas que justificam o seu uso, isto para além da prática de reforço harmónico do discurso musical na execução de instrumentos de tecla e de corda beliscada descrita em algumas fontes seiscentistas e setecentistas, bem como da onnipresença do baixo contínuo nas obras musicais deste período histórico e da interacção da sua prática com a execução do repertório solístico.

Desde logo, estão as sonatas cujas linhas do baixo apresentam algumas cifras. Para além destas, existem numerosos exemplos que por razões distintas podemos e devemos

acrescentar harmonicamente o discurso, quer pela possível origem orquestral da sonata — considerando que a versão para tecla carece de restituição da textura —, quer por razões de expressão. As sonatas de Carlos Seixas, tal como se apresentam nas fontes, surgem com inúmeros exemplos em que a descontinuidade da textura, mais ou menos preenchida harmonicamente, só se justifica por razões de contraste e flutuação da dinâmica e pelos recortes expressivos do discurso musical, sendo esta uma das marcas de água da sua escrita para teclado.

ENTREVISTA 4

1-Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

Construo com critérios históricos, estilísticos e pessoais (decisões que vão para lá do conhecimento e que estão directamente ligadas ao espaço, ao instrumento e à pessoa no seu estado físico e psicológico momentâneo.)

2-Que tempo tende a adoptar para um Allegro? E para um Minueto? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

Um Allegro por definição é um andamento alegre. Adopto normalmente um tempo rápido mas, tenho sempre em conta o carácter da obra e do discurso musical. Não é nada fácil encontrar o tempo ideal para certas sonatas de Seixas. Interpreto o termo Allegro tanto enquanto indicação de tempo como de carácter.

3-Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento? No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.

Admito oscilações, mas penso que talvez seja mais correcto dizer variação de pulsação e não de tempo. O tempo é definido pelo compasso e indicação allegro, adagio etc, mas a pulsação deve ser orgânica e flexível.

Quando toco - e aqui falo do momento de concerto - tudo o que se trabalhou, decidiu e pensou termina e começa o momento da performance. Esse momento é pensamento e emoção. A procura desse equilíbrio é um trabalho constante.

4-Que tipo de ornamentos utiliza?

Normalmente utilizo : Mordentes, trilos e nota (s) de passagem.

5-Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

Uso mordente, quando pretendo acentuar uma nota; trilo, no final de frase e em cadências ou, excepcionalmente, quando pretendo acentuar ou prolongar o som de uma nota; nota(s) de passagem , quando pretendo mais som ou simplesmente como ornamento de uma passagem.

Utilizo estes ornamentos essencialmente nos minuetos e por vezes em sonatas lentas.. A escrita de Seixas é bastante frágil , "despida": construções harmónicas simples, escrita quase sempre a duas vozes. Normalmente nas repetições uso mais ornamentação. No entanto penso que não se deve ornamentar demasiado o discurso musical de Seixas. Para mim, uma das características da música de Seixas é exactamente a sua simplicidade que deve ser respeitada, mas também é por isso que Seixas é um compositor difícil de interpretar.

6-A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

Claro! É até essencial. Como em qualquer outra obra do mesmo período, de qualquer compositor.

7-Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

Sim. existem algumas sonatas mesmo cifradas o que à partida nos indica como possibilidade o preenchimento harmónico. Penso que estas peças permitem inclusivamente a possibilidade de serem tocadas por um instrumento melódico e B.C.

ENTREVISTA 5

1 – Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

Quando eu toco uma sonata de Carlos Seixas procuro sobretudo conhecer o carácter da obra visto que as suas obras são muito variadas e tenho de entrar dentro da tonalidade, dentro do espírito, dentro dos contrastes. Carlos Seixas tem muitas sonatas que ainda estão um pouco ligadas à tradição do tento e às vezes há sonatas que são quase fantasias por isso tenho de fazer uma análise bastante criteriosa acerca da própria sonata para construir a minha própria interpretação que como eu lhe digo é variada e, tenho que confessar, tem variado ao longo da minha vida, obviamente que eu não toco agora, com sessenta anos feitos há algum tempo, uma sonata de Seixas como quando tinha quinze ou vinte. Obviamente que há um amadurecimento que me obriga a reflectir sobre a obra que estou a tocar. Uma coisa que eu procuro fazer é nunca tornar Carlos Seixas parecido com Domenico Scarlatti. Acho que Carlos Seixas é Carlos Seixas e Domenico Scarlatti é Domenico Scarlatti tal com António Soler é António Soler.

2 – Que tempo tende a adoptar para um Allegro? E para um Minueto? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

Em primeiro lugar nós não sabemos o que é que Carlos Seixas indicou como Allegro porque não temos nada da mão de Carlos Seixas, são tudo cópias. Tal como em Domenico Scarlatti há muitos Alegros que podem ser até mais do que Allegro, mais rápidos portanto, poderão mesmo ser alegríssimo ou molto allegro, e há outros alegros que são muito mais parecidos com um moderato, e há muitas sonatas que nem sequer tem indicação de tempo, portanto mais uma vez bato na mesma tecla, nós temos que ver qual é a mensagem, qual é aquilo que os franceses chamavam a “cadence” da música para nós conseguirmos encontrar um tempo que nos satisfaça. Relativamente aos minuetos, Seixas tem minuetos de carácter muito alegre, muito vivo, independentemente mesmo da indicação de tempo que está marcada no início do minueto. Há minuetos em três por quatro que são francamente lentos enquanto outros tem de ser tocados com muita

vivacidade, alguns até nos fazem lembrar gigas apesar de se apelidarem minuetos, com tercinas do princípio ao fim, sendo assim só posso responder a esta pergunta com a peça à minha frente e só aí poderei dar uma resposta exacta. Procuro sempre abstrair-me da indicação de andamento que está escrita no início da obra, mais uma vez tento sentir acima de tudo o carácter da obra, se existem sarabandas lentas e outras rápidas porque não há-de haver minuetos rápidos e minuetos lentos?

3-Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento?

No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.

Admito sem qualquer dúvida oscilações no tempo dentro do mesmo andamento. Não tenho qualquer dúvida que há andamentos em Seixas que têm dentro deles ideias diferentes. Há sonatas que têm uma ideia que é quase um esboço do segundo tema a qual nos devemos dar um carácter totalmente diferente da ideia inicial. Por isso não tenho o mais pequeno escrúpulo em alterar o andamento de uma sonata de Carlos Seixas.

4-Que tipo de ornamentos utiliza?

Uso vários tipos de ornamentos, uso os chamados ornamentos prescritos como trilos, mordentes, grupetos e os ornamentos livres, dado que é uma época em que sabemos que se usava os dois tipos de ornamentos. Seixas é muito parco nas indicações de ornamentos, acho que ele pretendia dar uma grande liberdade ao intérprete. Mais uma vez chamo a atenção para o facto que aquilo que nós temos de Carlos Seixas são apenas cópias portanto não sabemos como Carlos Seixas terá tocado, no entanto isso não é o mais importante porque na verdade nós vivemos no século XXI e Carlos Seixas viveu na primeira metade do século XVIII, provavelmente ao longo da sua vida o próprio Carlos Seixas terá mudado a sua forma de ornamentar. Graça a Deus a música não é uma arte estanque, nós pudemos mudar com o tempo e variar. Utilizo sem dúvida alguma os dois tipos de ornamento, os tradicionais para os quais existem símbolos e os ornamentos livres, sobretudo nas repetições gosto de introduzir ornamentos de carácter improvisatório.

5-Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

Nas cadências, por exemplo, mesmo que não esteja marcado normalmente faço trilos. Se eu acho que o trilo tem um valor harmónico importante, se quero por exemplo por um retardo de terceira para quarta, começo sem qualquer dúvida o trilo pela nota superior, naquelas notas que devem levar uma pequena ornamentação então eu prefiro muitas vezes, se for uma ornamentação puramente melódica, fazer um trilo de três notas, o chamado mordente invertido, e isso faço bastantes vezes sobretudo em andamentos mais lentos ou em partes mais lentas de alegros, ou parte menos movimentadas. Também gosto de utilizar grupetos e vários tipos de trilos, trilos com apoggiatura, com apoggiatura inferior ou superior.

6-A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

Sem dúvida nenhuma que a música de Carlos Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos. Não nos podemos esquecer que o clavicórdio era um instrumento muito usado na época de Carlos Seixas e o exemplo disso são os variadíssimos clavicórdios que ainda sobreviveram. Outra razão era o conhecimento certo por parte de Carlos Seixas das sonatas de Ludovico Giustini, que foram publicadas em 1732, sendo dedicadas a D. António de Bragança, existiam assim em Portugal e eram certamente do conhecimento de Seixas. Nós temos igualmente notícia que existiam na corte pianos – fortes, que se chamavam nesse tempo cravos de martelos, construídos na oficina do Christopher e do seu mestre de oficina Ferrini, estes instrumentos chegaram a Portugal ainda durante a vida de Carlos Seixas e antes de 1750 já havia construtores em Lisboa que diziam que já construíam na sua oficina cravos de martelos. Estes cravos de martelos dão-nos todas as possibilidades de efeitos dinâmicos, podemos com eles regular a intensidade do som dentro limites naturalmente, não seriam certamente iguais a um piano actual mas permitiam crescendos e diminuendos se observarmos as sonatas de Ludovico Giustini

elas têm indicações de piano, piu piano, forte, piu forte, e esta realidade era certamente do conhecimento de Carlos Seixas, mesmo pessoas muito fundamentalistas do ponto de vista histórico terão de considerar e admitir que as sonatas de Seixas podem perfeitamente permitir contrastes dinâmicos. Carlos Seixas não teria certamente nenhum órgão em casa e estudaria recorrendo a um clavicórdio, não só um órgão seria um instrumento muito caro como também não havia a possibilidade financeira de pagar a um foleiro, o instrumento utilizado em casa era o clavicórdio, instrumento que permite contraste dinâmicos, tendo Seixas sem dúvida composto grande parte das suas obras num clavicórdio. O cravo era um instrumento mais nobre e muito mais caro, portanto era natural quando músicos da dimensão de Seixas ou Scarlatti se deixavam retratar que o fizessem junto a um cravo, mas o equivalente ao nosso piano vertical, um instrumento caseiro, seria o clavicórdio.

7-Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

Acho que esta é uma pergunta muito pertinente. A música de Seixas permite a improvisação e sem dúvida alguma o preenchimento harmónico, existem inclusive sonatas com cifras, e mesmo as que não têm, há sonatas em que nós estamos a ouvir uma voz de violino com um baixo contínuo que pode ser preenchido harmonicamente, existem vários exemplos que se poderiam citar. Eu própria preencho muitas vezes os andamentos lentos harmonicamente, nomeadamente a linha da mão esquerda que é por vezes um pouco pobre e que sendo assim deve ser preenchida. De resto isto era um costume que até nas obras do próprio Tellemann, compositor muito progressista e já virado para o estilo galante, seria usual nomeadamente nas suas fantasias para cravo. Em Carlos Seixas este recurso resulta muitíssimo bem, naturalmente não pode ser usado em todas as sonatas, mas em muitas sem dúvida que é um recurso a ter em conta. A regra que utilizo no preenchimento harmónico é a regar de oitava que até aqui em Portugal está descrita no método do Gomes da Silva e em Solano e que era uma regra conhecida em toda a Europa do século XVIII e utilizada por todos os músicos com pequenas diferenças. Eu utilizo-a

igualmente com algumas adaptações visto que considero que não podemos ser escravos de nenhuma regra.

ENTREVISTA 6

1-Com que critérios constrói a sua interpretação de uma sonata de Carlos Seixas?

O meu conhecimento do repertório Ibérico da época (Soler, Albero, Escola de Aránzazu e também Domenico Scarlatti) e mais especificamente a escola portuguesa do século XVIII, assim como a herança ibérica no seu todo.

2 – Que tempo tende a adoptar para um Allegro? e para um Minuete? (indique sempre um valor metronómico aproximado ou um intervalo de valores metronómicos)

Isso dependerá de muitos factores o que não me permite dar uma resposta generalista:

- O sentimento inerente à peça (mesmo um minueto não é propriamente uma simples dança com um tempo fixo)
- O instrumento utilizado (clavicórdio, cravo, piano-forte, órgão), com todas as suas capacidades particulares e limitações.
- As condições acústicas da sala em que a obra é executada (algo essencial no caso do órgão)

3- Admite oscilações (ou variações) de tempo no seio de um mesmo andamento? No caso afirmativo, explique em que contextos e com que propósitos.

Sim, se o andamento incluir uma classificação clara das secções, ou se num qualquer momento da peça o carácter ou sentimento assim o requerer (o tempo não é algo imutável e mecânico, tem que seguir as regras humanas de expressão!)

4 – Que tipo de ornamentos utiliza?

Maioritariamente os ornamentos que podem ser encontrados na música do século XVIII em Espanha e Portugal (particularmente nas sonatas de Soler); como regara geral,

os ornamentos começam na nota real (e não na nota superior como se faz muitas vezes), tudo isto é confirmado pela literatura musical contemporânea e em alguns tratados e vem na continuação de uma prática comum em séculos anteriores em Itália e na península Ibérica; esta “regra”, contudo, sofre tantas excepções como a regra “normal” da nota superior (quintas paralelas, notas repetidas, razões motivicas, etc)

5 – Em que contextos utiliza cada tipo de ornamento?

Não tenho regras específicas: a ornamentação depende da velocidade e densidade da peça, e do instrumento empregue.

6 – A música de Seixas é susceptível de contrastes dinâmicos?

Claro que sim, respeitando os limites do instrumento, porque teria Seixas renunciado ao contraste dinâmico e as cores, num instrumento como o clavicórdio por exemplo? A transposição para uma oitava abaixo ou superior nas repetições pode também ser realizada, que é similar a uma alteração de registo num órgão. No clavicórdio, o vibrato não é evidentemente excluído dado que é parte da expressão da voz humana...somente devemos ter cuidado com a extensão do seu uso e a sua intensidade que deve ser pensada cuidadosamente tendo em atenção a estética do período. Musica totalmente sem vibrato é contra a natureza, sendo apenas uma reacção contra os excessos do século XIX (não nos podemos esquecer que a “voce umana” e o “tremulant” já existiam bem antes o nascimento de Carlos Seixas)

7-Considera que a música de Seixas permite a improvisação, nomeadamente o preenchimento harmónico?

Até um certo ponto, particularmente nos minuetos com uma linha do baixo muito esquemática, e nas repetições (contudo, nunca sistematicamente).